
FRANCES A. YATES
EL ARTE DE
LA MEMORIA
BIBLIOTECA DE ENSAYO SIRUELA



Silencio hermético, en Achilles Bocchius,
Symbolicarum quaestionum... libri quinque,
Bolonia 1555. Grabado de G. Bonasone.

Frances A. Yates

El arte de la memoria

Traducción de Ignacio Gómez de Liaño



Ediciones Siruela

Título original: *The Art of Memory*
Colección dirigida por Ignacio Gómez de Liaño
Diseño gráfico: Gloria Gauger

Authorised translation from English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»
28028 Madrid. Tels.: 91 355 57 20 / 91 355 22 02
Fax: 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
Printed and made in Spain

Índice

Prefacio

El tema de este libro ha de resultar poco familiar a la mayoría de los lectores. Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también un arte de la memoria que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria «lugares» e «imágenes». Por lo común, se la ha clasificado como «mnemotecnia», capítulo de la actividad humana que en los tiempos modernos carece más bien de importancia. Pero en la época anterior a la imprenta el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia; y, por otro lado, la manipulación de imágenes en la memoria ha de involucrar, en cierta medida, a la psique como un todo. Además, un arte que emplea la arquitectura contemporánea para sus lugares de la memoria y la imaginería contemporánea para sus imágenes ha de tener, al igual que las otras artes, sus períodos clásico, gótico y renacentista. Aun cuando el lado mnemotécnico del arte está siempre presente, tanto en la antigüedad como posteriormente, y constituye la base factual de su investigación, con todo, la exploración del arte de la memoria ha de incluir algo más que la historia de sus técnicas. Mnemósyne, decían los griegos, es la madre de las Musas; la historia de la educación de esta facultad humana, una de las más fundamentales y evasivas, nos sumergirá en aguas profundas.

Mi interés en el tema comenzó hace unos quince años cuando llena de esperanzas intentaba comprender las obras de Giordano Bruno que versan sobre la memoria. El sistema de la memoria que extraje del *Sombras* **[lám. 12]**, de Bruno, lo expuse primeramente en una conferencia en el Warburg Institute, en mayo de 1952. Dos años después, en enero de 1955, presenté, también como conferencia en el Warburg Institute, el plano del Teatro de la Memoria de Giulio

Camillo (véase el desplegable en el capítulo VI). Por entonces me percaté de que había alguna conexión histórica entre el Teatro de Camillo, los sistemas de Bruno y Campanella y el sistema del Teatro de Robert Fludd, todos los cuales fueron comparados, muy superficialmente, en esa conferencia. Animada por lo que parecía un ligero progreso, comencé a escribir la historia del arte de la memoria desde Simónides en adelante. Esta etapa se refleja en «The Ciceronian Art of Memory», artículo que fue publicado en Italia dentro del volumen de estudios en honor de Bruno Nardi (*Medioevo e Rinascimento*, Florencia 1955).

Viene después de esto una pausa de duración más bien larga, ocasionada por una dificultad. No me resultaba posible llegar a comprender qué le ocurría al arte de la memoria en la Edad Media. ¿Por qué Alberto Magno y Tomás de Aquino consideraron que el empleo en la memoria de los lugares y las imágenes de Tulio era un deber moral y religioso? La palabra «mnemotecnia» parecía inadecuada para abarcar la recomendación escolástica del arte de la memoria como parte de la virtud cardinal de la prudencia. Comenzó a apuntar gradualmente la idea de que la Edad Media pudo considerar las figuras de las virtudes y los vicios como imágenes de la memoria, formadas según las reglas clásicas, y las divisiones del Infierno de Dante como lugares de la memoria. En la conferencia sobre «The Clasical Art of Memory in the Middle Ages» dada en la Oxford Mediaeval Society, en marzo de 1958, así como en la dada en el Warburg Institute en diciembre de 1959, titulada «Rethoric and the Art of Memory», hice algunos intentos para captar la transformación medieval del arte clásico. Estas conferencias están incorporadas parcialmente en los capítulos IV y V.

El mayor problema que aún subsistía era el de la magia y el ocultismo en los sistemas de la memoria del Renacimiento. ¿Por qué, cuando la invención de la imprenta parecía hacer innecesarias en lo sucesivo las grandes memorias artificiales góticas de la Edad Media, se reavivó el interés por el arte de la memoria en las extrañas formas en que lo encontramos en los sistemas renacentistas de Camillo, Bruno y Fludd? Volví al estudio del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo y advertí que el estímulo que había detrás de la memoria

ocultista del Renacimiento era la tradición hermética del Renacimiento. Se fue asimismo haciendo claro que era necesario escribir un libro sobre esta tradición antes de poder asir los sistemas de la memoria del Renacimiento. Los capítulos sobre el Renacimiento de este libro dependen, en última instancia, de mi *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londres y Chicago 1964).

Había pensado que sería posible dejar el lulismo al margen de este libro y tratarlo por separado, pero pronto se hizo evidente que era imposible. Aun cuando el lulismo no procede de la tradición retórica, como ocurre con el arte clásico de la memoria, y aun cuando sus procedimientos son muy diferentes, con todo, en uno de sus aspectos, es un arte de la memoria, y como tal lo encontramos en el Renacimiento combinado y mezclado con el arte clásico. La interpretación del lulismo dada en el capítulo VIII se basa en mis artículos «The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements», y «Ramon Lull and John Scotus Erigena», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1954) y XXIII (1960).

No hay en inglés ningún libro moderno sobre la historia del arte de la memoria y son pocos los libros y artículos sobre el tema en lengua alguna. Al comienzo mis principales auxiliares fueron algunas viejas monografías en alemán y los últimos estudios alemanes de H. Hajdu (1936) y L. Volkmann (1937) (para referencias completas, véase capítulo V, nota 1). En 1960 fue publicada la *Clavis universalis* de Paolo Rossi. Este libro, en italiano, es un estudio serio sobre la historia del arte de la memoria; publica una buena cantidad de fuentes y contiene discusiones sobre el Teatro de Camillo, las obras de Bruno, el lulismo y otros muchos asuntos. Ha sido valioso para mí, especialmente en lo que se refiere al siglo XVII, si bien discurre por vías muy diferentes a las de este libro. He consultado también numerosos artículos de Rossi y uno de Cesare Vasoli (referencias en capítulo V, nota 1; capítulo VIII, notas 17 y 37). Otros libros que me han ayudado particularmente son la edición del *Ad Herennium* de H. Caplan (1954); *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, de W. S. Howell (1956); *Ramus; Method and Decay of Dialogue*, de W. J. Ong (1958), o *English Friars and Antiquity*, de Beryl Smalley (1960).

Aun cuando empleo una buena cantidad de trabajos anteriores,

este libro es, sin embargo, en su forma presente, una obra nueva, enteramente reescrita durante los dos años últimos y abierta a rumbos nuevos. Mucho de lo que era oscuro parece haber encontrado un contorno mejor, en particular las conexiones del arte de la memoria con el lulismo y el ramismo y la aparición del «método». Por lo demás, sólo muy recientemente ha recibido relevancia lo que es quizá una de las partes más excitantes de este libro. Me refiero a la consideración de que el sistema del teatro de la memoria de Fludd puede arrojar luz sobre el teatro del Globo de Shakespeare. La arquitectura imaginaria del arte de la memoria ha conservado la memoria de un edificio real, pero hace tiempo desaparecido.

Al igual que mi *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* el presente libro está orientado según el plan de situar a Bruno dentro de un contexto histórico, pero pretende también dar una visión de toda una tradición. Se esfuerza particularmente por arrojar luz, a través de la historia de la memoria, sobre la naturaleza del impacto que Bruno pudo producir en la Inglaterra isabelina. He intentado trazar una senda a lo largo de una temática muy dilatada, pero en todas las etapas del cuadro que he trazado serán necesarios complementos o correcciones de estudios posteriores. Es éste un campo de investigación inmensamente rico, que requiere la colaboración de especialistas en muchas disciplinas.

Ahora que por fin ha llegado a su término el Libro de la Memoria, la memoria de Gertrud Bing aparece más punzantemente presente que nunca. En los primeros días ella leyó y discutió mis borradores, vigilando constantemente mis progresos, o falta de progresos, alentándome o desalentándome alternativamente, siempre estimulándome con su intenso interés y su crítica alerta. Sentía que los problemas de la imagen mental, de la activación de imágenes, de la captación de la realidad a través de imágenes –problemas siempre presentes en la historia del arte de la memoria–, estaban muy unidos a los que preocupaban a Aby Warburg, a quien sólo conocí a través de ella. Si este libro es lo que ella esperaba, es cosa que ya no puedo saber. Ni siquiera llegó a ver los tres primeros capítulos, que estaba a punto de enviarle cuando cayó enferma. Se lo dedico a su memoria, con gratitud profunda por su amistad.

La deuda con mis colegas y amigos del Warburg Institute (Universidad de Londres) es, como siempre, profunda. El director, E. H. Gombrich, ha tenido siempre un estimulante interés por mis trabajos, y mucho ha de ser atribuido a su buen juicio. Creo que fue él el primero que puso en mis manos *L'Idea del Theatro* de Giulio Camillo. He mantenido muchas e inapreciables discusiones con D. P. Walker, contando con la constante asistencia de su especial conocimiento de determinados aspectos del Renacimiento. Leyó los borradores primitivos, así como el manuscrito, de este libro, compulsando amablemente algunas de mis traducciones. Con J. Trapp he tenido conversaciones sobre la tradición retórica, y ha sido un filón de información bibliográfica. Ante L. Ettlinger desplegué algunos de los problemas iconográficos.

Todos los bibliotecarios han tenido una paciencia ilimitada con mis esfuerzos por encontrar libros. Y el personal de la colección fotográfica ha mostrado indulgencia similar con mis esfuerzos por encontrar fotografías.

Estoy agradecida a J. Hillgarth y a R. Pring-Mill por su compañerismo en los estudios lulianos. Y a Elspeth Jaffé, que sabe mucho sobre artes de la memoria, según conversaciones habidas.

Mi hermana, R. W. Yates, ha leído los capítulos tal como quedaron escritos. Sus reacciones fueron una guía muy valiosa, y sus inteligentes consejos constituyeron una gran ayuda en las revisiones. Con indeclinable buen humor me ha prestado incesante asistencia de maneras incontables. Ella ha contribuido sobre todo en los planos y bocetos. Dibujó el plano del Teatro de Camillo y el boceto del Globo basado en Fludd. El plano que sugerimos del Globo es en gran medida obra suya. Compartimos juntamente los afanes de la reconstrucción del Globo a partir de Fludd durante memorables semanas de íntima colaboración. Con ella tiene el libro una de sus mayores deudas.

He utilizado constantemente la Biblioteca de Londres, a cuyo personal estoy profundamente agradecida. No hace falta decir que lo mismo es verdad para la biblioteca del British Museum y su personal. Estoy asimismo en deuda con los bibliotecarios de la Biblioteca Bodleiana, la biblioteca de la Universidad de Cambridge, la bi-

blioteca del Emmanuel College (Cambridge) y las siguientes bibliotecas extranjeras: Biblioteca Nazionale de Florencia, Biblioteca Ambrosiana de Milán, Bibliothèque Nationale de París, Biblioteca Vaticana de Roma y Biblioteca Marciana de Venecia.

Por su amable permiso para reproducir miniaturas o pinturas que están bajo su custodia, estoy en deuda con los directores de la Biblioteca Nazionale de Florencia, la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, la Biblioteca Casanatense de Roma y la National Gallery de Londres.

Frances A. Yates
Warburg Institute, Universidad de Londres

El arte de la memoria

Capítulo I
Las tres fuentes latinas
del arte clásico de la memoria[1]

En un banquete que daba un noble de Tesalia llamado Scopas, el poeta Simónides de Ceos cantó un poema lírico en honor de su huésped, en el que incluía un pasaje en elogio de Cástor y Pólux. Scopas dijo mezquinamente al poeta que él sólo le pagaría la mitad de la cantidad acordada y que debería obtener el resto de los dioses gemelos a quienes había dedicado la mitad del poema. Poco después se le entregó a Simónides el mensaje de que dos jóvenes le estaban esperando fuera y querían verle. Se levantó del banquete y salió al exterior, pero no logró hallar a nadie. Durante su ausencia se desplomó el tejado de la sala de banquetes aplastando y dejando, bajo las ruinas, muertos a Scopas y a todos los invitados; tan destrozados quedaron los cadáveres que los parientes que llegaron a recogerlos para su enterramiento fueron incapaces de identificarlos. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa y fue, por ello, capaz de indicar a los parientes cuáles eran sus muertos. Los invisibles visitantes, Cástor y Pólux, le habían pagado hermosamente su parte en el panegírico sacando a Simónides fuera del banquete momentos antes del derrumbamiento. Y esta experiencia sugirió al poeta los principios del arte de la memoria del que se le consideró inventor. Reparando en que fue mediante su recuerdo de los lugares en los que habían estado sentados los invitados como fue capaz de identificar los cuerpos, cayó en la cuenta de que una disposición ordenada es esencial para una buena memoria.

Infirió que las personas que deseasen adiestrar esta facultad [de la memoria] habrían de seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que deseasen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imá-

genes de las cosas denotaran las cosas mismas, y utilizaríamos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella[2].

La vívida historia de cómo Simónides inventó el arte de la memoria la cuenta Cicerón en su *De oratore* cuando discurre sobre la memoria, como una de las cinco partes de la retórica; la anécdota introduce una breve descripción de la mnemónica de *lugares* e *imágenes* [*loci, imagines*] que empleaban los retóricos romanos. Aparte de la dada por Cicerón, han llegado hasta nosotros otras dos descripciones de la mnemónica clásica, encontrándose ambas en tratados sobre retórica cuando se discute la memoria como parte de la retórica; una es el anónimo *Ad C. Herennium libri IV*; la otra está en la *Institutio oratoria* de Quintiliano.

El primer hecho básico que el estudioso de la historia del arte clásico de la memoria ha de recordar es que este arte pertenecía a la retórica, como técnica por la que el orador podría perfeccionar su memoria, lo que le capacitaría para extraer de la memoria largos discursos con infalible precisión. Y fue como parte de la retórica como el arte de la memoria circuló por la tradición europea, en la que no se olvidó nunca, hasta una época relativamente moderna, que aquellos infalibles guías de todas las actividades humanas que fueron los antiguos habían proporcionado reglas y preceptos para el perfeccionamiento de la memoria.

No es cosa difícil entender los principios generales de la mnemónica. El primer paso es imprimir en la memoria una serie de *loci* o lugares. Por lo común, aunque no solamente, se emplea como sistema de lugares mnemónico el tipo arquitectónico. La descripción más clara del proceso es la dada por Quintiliano[3]. A fin de formar en la memoria una serie de lugares, dice, se ha de recordar un edificio, tan espacioso y variado como sea posible, el atrio, la sala de estar, dormitorios y estancias, sin omitir las estatuas y los demás adornos con que estén decoradas las habitaciones. A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar –como ejemplo de éstas Quintiliano dice que uno puede usar un ancla o un arma– se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido me-

morizados. Hecho esto, tan pronto como se requiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan ordenadamente los lugares y se interroga a sus guardianes por los diferentes depósitos. Hemos de pensar al orador antiguo como desplazándose, en su imaginación, a través de su edificio de la memoria *mientras* realiza su discurso, sacando de los lugares memorizados las imágenes que ha alojado en ellos. El método asegura el orden correcto en que se han de recordar los puntos, ya que la secuencia de los lugares dentro del edificio fija el orden. Los ejemplos de imágenes que da Quintiliano, el ancla y el arma, pueden sugerir que tenía en el pensamiento un discurso que tocase, por un lado, asuntos navales (el ancla), y, por otro, operaciones militares (el arma).

No hay duda de que este método ha de funcionar para aquel que esté dispuesto a ejercitarse seriamente en esta gimnasia mnemónica. Nunca lo he intentado por mí misma, pero he oído hablar de un profesor que acostumbraba en veladas a entretener a sus alumnos preguntando a cada uno de ellos el nombre de un objeto; uno de ellos tomaba nota de todos los objetos en el mismo orden en que habían sido nombrados. Más tarde el profesor producía asombro general repitiendo la lista de los objetos en el orden correcto. Ejecutaba su pequeña proeza memorística ubicando los objetos, según iban siendo nombrados, en el alféizar de la ventana, en el escritorio, en la papelera, etc. A continuación, como Quintiliano aconseja, volvía a visitar esos lugares ordenadamente y les requería sus depósitos. Nunca oyó hablar de la mnemónica clásica, sino que fue de una manera muy independiente como descubrió su técnica. Si hubiese ampliado sus esfuerzos conectando nociones a los objetos recordados en los lugares, habría podido producir un asombro aún mayor extrayendo sus conferencias de la memoria, a la manera del orador clásico.

Aun cuando es importante reconocer que el arte clásico se basa en operativos principios mnemotécnicos, puede, sin embargo, extraviarnos el que lo despachemos con la etiqueta de «mnemotecnia». Parece que las fuentes clásicas describen técnicas internas que dependen de impresiones visuales de extraordinaria intensidad. Cicerón hace hincapié en que la invención de Simónides del arte de

la memoria descansaba, no sólo en su descubrimiento de la importancia que tiene el orden para la memoria, sino también en el descubrimiento de que el sentido de la vista es el más vigoroso de todos los sentidos.

Sagazmente ha discernido Simónides, o ha descubierto otro, que las pinturas más completas que se forman en nuestras mentes son las de las cosas que los sentidos han transmitido o impreso, siendo el de la vista el más penetrante de todos nuestros sentidos, y que por consiguiente las percepciones recibidas por los oídos o por la reflexión pueden ser más fácilmente retenidas si se las transmite asimismo a nuestras mentes por medio de los ojos[4].

La palabra «mnemotecnia» recuerda a duras penas lo que pudo haber sido la memoria artificial de Cicerón, con sus desplazamientos entre los edificios de la antigua Roma, *viendo* los lugares, *viendo* las imágenes almacenadas en los lugares, con una visión penetrante que al punto ponía en sus labios los pensamientos y palabras de su discurso. Por mi parte prefiero emplear la expresión «arte de la memoria» para este proceso.

Nosotros, modernos desprovistos por completo de memoria, podemos, como el profesor, vernos a veces en el caso de emplear alguna mnemotecnia personal sin importancia para nuestra vida o profesión. Pero en el mundo antiguo, carente de imprenta, sin papel en el que tomar notas o en el que mecanografiar conferencias, el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia. Y a las memorias de la antigüedad se las educaba por medio de un arte que reflejaba el arte y la arquitectura del mundo antiguo, y que posiblemente dependía de una intensa memorización visual que nosotros hemos perdido. Aun cuando la palabra «mnemotecnia» no es de hecho errónea como descripción del arte clásico de la memoria, hace, sin embargo, que este tema en verdad misterioso parezca más simple de lo que es.

Un desconocido maestro de retórica[5], en Roma, compiló, *circa* 86-82 a. C., un útil libro de texto destinado a sus alumnos; con él inmortalizó no su propio nombre, sino el de la persona a quien se lo

dedicó. No deja de ser fastidioso que esta obra, tan extraordinariamente importante para la historia del arte clásico de la memoria y a la que nos referiremos constantemente a lo largo de este libro, no presente más título que el poco informativo *Ad Herennium*. El atareado y eficiente maestro trata las cinco partes de la retórica [*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*] con el seco estilo de un libro de texto. Cuando llega a la memoria[6] como parte esencial de los pertrechos del orador, abre el capítulo con estas palabras: «Volvámonos ahora hacia el tesoro de las invenciones, hacia el guardián de todas las partes de la retórica, la memoria». Hay dos clases de memoria, continúa, la una natural, la otra artificial. La memoria natural es aquella que, nacida simultáneamente con el pensamiento, está injertada en nuestras mentes. La artificial es la memoria que ha sido fortalecida y consolidada por el ejercicio. Esta disciplina puede perfeccionar una buena memoria natural, e incluso las personas peor dotadas pueden perfeccionar con el arte sus débiles memorias.

Tras este corto preámbulo el autor anuncia bruscamente: «Ahora vamos a hablar de la memoria artificial».

Enorme peso de historia abruma la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*. Gira en torno a fuentes griegas sobre la memoria, en torno a tratados griegos de retórica de los que no ha subsistido ninguno. Es éste el único tratado latino sobre el tema que se ha conservado, pues las notas de Cicerón y Quintiliano no son tratados completos y presuponen que el lector está de antemano familiarizado con la memoria artificial y su terminología. Es ésta realmente la fuente principal, y de hecho la única completa, para el arte de la memoria tanto del mundo griego como del latino. Su papel como transmisor del arte clásico a la Edad Media presenta asimismo una importancia sin igual. El *Ad Herennium* era un texto bien conocido y muy usado en la Edad Media; gozaba de gran prestigio ya que se atribuía a Cicerón. Se creía, por tanto, que los conceptos allí expuestos para la memoria artificial habían sido redactados por el propio Tulio.

En resumen, toda tentativa de recomponer el arte clásico de la memoria ha de basarse principalmente en la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*. Y todas las tentativas, tal como las hacemos

en este libro, de recomponer la historia de este arte en la tradición occidental han de referirse constantemente a este texto como fuente principal de dicha tradición. Todo tratado de *Ars memorativa*, con sus reglas para «lugares», sus reglas para «imágenes», etc., no hace más que repetir el plan, el contenido, cuando no las propias palabras del *Ad Herennium*. Y aun los sorprendentes desarrollos del arte de la memoria del siglo XVI, objeto que principalmente exploraremos en este libro, conservan, bajo todos sus complejos incrementos, los contornos del *Ad Herennium*. Incluso los más impetuosos vuelos de la fantasía de obras como el *De umbris idearum* de Bruno no pueden disimular el hecho de que el filósofo del Renacimiento está recorriendo una vez más el viejo asunto de las reglas para lugares, las reglas para imágenes, memoria de cosas, memoria de palabras.

Evidentemente nos incumbe, por lo tanto, intentar la tarea, en modo alguno fácil, de tratar de comprender la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*. Lo que no hace en modo alguno fácil la tarea es el hecho de que el maestro de retórica no se dirige a nosotros; pues no está dando sus explicaciones a gente que no sabe nada sobre memoria artificial. Se dirige a sus alumnos de retórica, reunidos en torno a él alrededor de 86-82 a. C., y *ellos* sabían de qué estaba hablando; no necesitaban sino que el maestro les insinuase las «reglas» para poder aplicarlas. Nosotros nos encontramos en un caso diferente, y a menudo la rareza de algunas de las reglas de la memoria nos deja un tanto confundidos.

En lo que sigue, intento ofrecer el contenido de la sección sobre la memoria del *Ad Herennium* emulando el animado estilo del autor, pero con pausas para reflexionar acerca de lo que nos dice.

La memoria artificial está fundada en lugares e imágenes [*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*], definición fundamental que se ha de repetir siempre en las diferentes épocas. Un *locus* es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros [*formae, notae, simulacra*] de lo que deseamos recordar. Si, por ejemplo,

queremos recordar el género de un caballo, un león, un águila, hemos de colocar sus imágenes en *loci* definidos.

El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria. «Pues los lugares son muy parecidos a tablillas de cera o de papel, las imágenes son como letras, la colocación y disposición de las imágenes como el guión, y la dicción es como la lectura.»

Si queremos recordar un material considerable, hemos de pertrecharnos con una gran cantidad de lugares. Es esencial que los lugares formen una serie y que los recordemos en ese orden, de suerte que podamos partir de cualquier *locus* de la serie y desplazarnos tanto hacia delante como hacia atrás. Si vemos, pongamos por caso, un cierto número de conocidos nuestros puestos de pie en hilera, no debería suponer diferencia alguna para nosotros decir sus nombres, ya comencemos por la persona que se halla a la cabeza de la fila o comencemos por la cola o por el medio. Así ocurre con los *loci* de la memoria. «Si éstos han sido dispuestos con orden, el resultado ha de ser que, hechos presentes por las imágenes, podamos repetir oralmente lo que hemos encomendado a los *loci*, procediendo en cualquier dirección a partir de no importa qué *locus*.»

La formación de los *loci* es de la mayor importancia, pues un mismo conjunto de *loci* ha de ser empleado una y otra vez para recordar materiales diferentes. Las imágenes que hemos colocado en ellos para recordar un conjunto de cosas desaparecen y se borran cuando no volvemos a usarlas. Pero los *loci* permanecen en la memoria y podemos usarlos de nuevo colocando otro conjunto de imágenes para otro conjunto de materiales. Los *loci* son como las tablillas de cera que permanecen después de que se haya borrado lo escrito en ellas, siguiendo dispuestas para que se escriba en ellas de nuevo.

A fin de asegurarnos de que no erramos al recordar el orden de los *loci*, es provechoso proporcionar a cada quinto *locus* una marca distintiva. Podemos por ejemplo señalar el *locus* quinto con una mano de oro, y ubicar en el décimo la imagen de un conocido nuestro

cuyo nombre sea Décimo. Podemos de este modo seguir poniendo otras marcas en cada uno de los sucesivos quintos *loci*.

Lo mejor es formar los *loci* de la propia memoria en un emplazamiento desierto y solitario, pues la circulación de mucha gente debilita las impresiones. Por lo tanto, el estudiante resuelto a adquirir un agudo y bien definido conjunto de *loci* ha de escoger un edificio poco frecuentado en el que memorizar los lugares.

Los *loci* de la memoria no se han de parecer demasiado unos a otros; demasiados espacios intercolumnares, por ejemplo, no son buenos, pues el parecido del uno con el otro terminará confundiendo. Deben ser de mediano tamaño, no demasiado anchos, pues esto hace que las imágenes alojadas en ellos se vuelvan vagas, y no demasiado pequeños, pues entonces la colocación de las imágenes resultará sobrecargada. No han de estar iluminados demasiado brillantemente, pues entonces las imágenes alojadas en ellos deslumbrarán y ofuscarán; ni han de ser demasiado sombríos, de suerte que las sombras oscurezcan las imágenes. Los *loci* han de estar dispuestos a intervalos moderados los unos de los otros, a intervalos tal vez de unos treinta pies, «pues al igual que el ojo externo, así también el ojo interno del pensamiento es menos potente cuando sitúa el objeto de la vista demasiado cerca o demasiado apartado».

Una persona con una relativamente amplia experiencia puede pertrecharse fácilmente con tantos adecuados *loci* como guste, e incluso la persona que crea que no posee bastantes *loci* suficientemente buenos puede encontrar remedio. «Pues el pensamiento puede abarcar no importa qué región y construir en ella a su gusto el emplazamiento de algún *locus*.» (Es decir, la mnemónica puede hacer uso de lo que posteriormente se llamarán «lugares ficticios», en contraste con los «lugares reales» del método ordinario.)

Haciendo una pausa para reflexionar al final de las reglas para lugares, quisiera decir que lo que a mí más me sorprende respecto a ellos es la increíble precisión visual que implican. En una memoria instruida por el procedimiento clásico se puede medir el espacio entre los *loci* y estipular la iluminación de los mismos. Y, en definitiva, las reglas dan la impresión de un hábito social olvidado. ¿Quién

es aquel hombre que camina lentamente por un edificio solitario, y se detiene a intervalos con expresión atenta?

Es un estudiante de retórica, que está formando un conjunto de *loci* de la memoria.

«Bastante ha sido dicho sobre lugares», continúa el autor del *Ad Herennium*, «volvámonos ahora hacia la teoría de las imágenes». Comienzan entonces las reglas para las imágenes, la primera de las cuales es que hay dos clases de imágenes, una para «cosas» [*res*], otra para «palabras» [*verba*]. Se quiere decir que la «memoria de cosas» confecciona imágenes para recordar un argumento, una noción o una «cosa»; por su lado la «memoria de palabras» ha de encontrar imágenes para recordar cada palabra individual.

Interrumpo aquí por un momento la concisión de nuestro autor para recordar al lector que, para el estudiante de retórica, «cosas» y «palabras» tenían una significación absolutamente precisa en relación con las cinco partes de la retórica. Esas cinco partes de la retórica las define Cicerón del siguiente modo:

> Invención es la excogitación de cosas verdaderas [*res*], o cosas similares a la verdad de manera que se haga plausible la causa; disposición es la colocación ordenada de las cosas descubiertas; elocución es la adaptación de palabras convenientes a las [cosas] inventadas; memoria es la firme percepción por el alma de cosas y palabras; pronunciación es la modulación de la voz y el cuerpo en congruencia con la dignidad de las cosas y palabras[7].

«Cosas» son pues la materia del discurso; «palabras» son el lenguaje del que la materia se viste. ¿Pretendes una memoria artificial para recordar sólo el orden de las nociones, argumentos, «cosas» de tu discurso? ¿O pretendes memorizar todas y cada una de las palabras en su orden correcto? La primera clase de memoria artificial es la *memoria rerum*; la segunda es la *memoria verborum*. El ideal, según lo definido por Cicerón en el pasaje citado, sería lograr una «firme percepción por el alma» tanto de cosas como de palabras. Pero la «memoria de palabras» es mucho más ardua que la «memoria de cosas»; los estudiantes más débiles de retórica del autor del *Ad Herennium* se asustaban ante la memorización de una imagen para cada

una de las palabras, e incluso Cicerón, como más adelante veremos, admitía que con la «memoria de cosas» era suficiente.

Volvamos ahora a las reglas de las imágenes. Hemos visto ya las reglas de los lugares, y qué clase de lugares se ha de escoger para memorizar. ¿Qué cosa son las reglas y en qué relación están con las imágenes para memorizar en los lugares? Llegamos así a uno de los más raros y sorprendentes pasajes del tratado, a saber, las razones psicológicas que da el autor para la elección de imágenes mnemónicas. ¿A qué se debe, pregunta, el que unas imágenes sean tan vigorosas, agudas y adecuadas para despertar la memoria, mientras que otras son tan débiles e inconsistentes que apenas la estimulan en modo alguno? Debemos hacer un examen sobre este particular, de suerte que sepamos cuáles son las imágenes que hemos de evitar y cuáles las que hemos de buscar.

La naturaleza nos enseña qué hemos de hacer. Cuando vemos en la vida cotidiana cosas mezquinas, ordinarias y vulgares, generalmente no logramos recordarlas, a causa de que la mente no ha sido aguijoneada con cosa alguna novedosa o maravillosa. Mas si vemos u oímos algo excepcionalmente ruin, deshonroso, insólito, grande, increíble o ridículo, probablemente lo recordaremos durante largo tiempo. Según esto, olvidamos comúnmente las cosas inmediatas a nuestros ojos y oídos; a menudo recordamos muy bien incidentes de nuestra infancia. Y esto no se debe a ninguna otra razón sino a que las cosas ordinarias se escapan con facilidad de la memoria en tanto que las sorprendentes y novedosas permanecen por más tiempo en la mente. La salida del sol, el curso del sol y la puesta de sol no resultan maravillosos para nadie, ya que ocurren diariamente. Pero los eclipses solares son fuente de admiración porque ocurren raras veces, y son, en verdad, más maravillosos que los eclipses lunares, ya que éstos son más frecuentes. Así, la naturaleza manifiesta que a ella no la excita un evento ordinario y común, sino que la mueven las apariciones nuevas o sorprendentes. Dejemos entonces que el arte imite a la naturaleza, encuentre lo que aquélla desea, y proceda según las directrices de aquélla. Pues en la invención la naturaleza no es jamás lo último, ni la educación nunca lo primero; acaece más bien que los comienzos de las cosas nacen a partir de un talento natural, y a los objetivos se llega mediante disciplina.

Debemos, pues, construir imágenes de tal suerte que puedan adherirse a la memoria durante largo tiempo. Y obraremos de este modo si establecemos las similitudes más sorprendentes que sea posible; si logramos construir imágenes que no sean corrientes o vagas sino activas [*imagines agentes*]; si les atribuimos excepcional belleza o fealdad singular; si adornamos algunas de ellas, por ejemplo con coronas o mantos de púrpura, de modo que la similitud resulte más clara para nosotros; o si las desfiguramos de alguna manera, introduciendo por ejemplo a alguien teñido con sangre o manchado de barro o embadurnado con pintura roja, de modo que resulte más sorprendente su forma, o asignando determinados efectos cómicos a nuestras imágenes, todo ello asegurará asimismo la presteza de nuestro recuerdo de ellas. Las cosas que recordamos con facilidad, cuando son reales, de la misma manera las recordamos sin dificultad cuando son ficticias. Mas es esencial esto: que se repasen una y otra vez mentalmente con rapidez todos los lugares originales a fin de vivificar las imágenes[8].

Nuestro autor se mantiene claramente en la idea de auxiliar a la memoria excitando afectos emocionales mediante imágenes sorprendentes y desacostumbradas, hermosas o deformes, cómicas u obscenas. Y es claro que piensa en imágenes humanas, en figuras humanas que portan coronas o mantos de púrpura, teñidas de sangre o embadurnadas de pintura, en figuras humanas comprometidas dramáticamente en alguna actividad –haciendo alguna cosa–. Percibimos que nos hemos desplazado a un mundo extraordinario, según vamos repasando, con el estudiante de retórica, sus lugares, imaginando en ellos imágenes hasta tal punto raras. El ancla y el arma de Quintiliano como imágenes de la memoria, aun cuando mucho menos excitantes, son más fácilmente inteligibles que la memoria fantásticamente poblada en la que nos introduce el autor del *Ad Herennium.*

Una de las muchas dificultades que ha de afrontar el estudiante de la historia del arte de la memoria es el hecho de que un tratado de *Ars memorativa,* a pesar de que no deja de proporcionar reglas, sin embargo raramente facilita una aplicación concreta de las reglas, es decir, raramente construye un sistema de imágenes mnemónicas en sus lugares. Esta tradición arranca del propio autor del

Ad Herennium, que afirma que es deber del maestro de mnemónica enseñar el método de hacer imágenes; tras dar unos pocos ejemplos, anima al estudiante a formar sus propias imágenes. Cuando se escriben «introducciones», dice, uno no debe hacer que el estudiante se las aprenda de memoria; se le enseña el método y se le abandona a su propia capacidad de inventar. Así es como se ha de proceder en la enseñanza de imágenes mnemónicas[9]. Es éste un admirable principio tutorial, aun cuando sea de lamentar que dispense al autor de mostrarnos una galería o conjunto completo de *imágenes* agentes sorprendentes y desacostumbradas. Habremos de contentarnos con los tres ejemplos que describe.

El primero es un ejemplo de imagen de «memoria de cosas». Hemos de suponer que somos el abogado en la defensa de un pleito. «El fiscal ha dicho que el demandado envenenó a un hombre, produciéndole la muerte, y ha declarado que hay muchos testigos y pruebas de este acto.» Hemos formado un sistema de la memoria en torno al caso entero y queremos a continuación poner en nuestro primer *locus* de la memoria una imagen para recordar la acusación que se le hace a nuestro cliente. He ahí la imagen:

> Imaginemos al hombre en cuestión como si estuviese acostado enfermo en cama, si lo conocemos personalmente. Si no lo conocemos, adoptaremos entonces a alguien para que sea nuestro enfermo, pero no ha de ser una persona de clase inferior, de manera que podamos tenerlo al instante presente en la mente. Y colocaremos al lado de la cama al abogado, sosteniendo con su mano derecha una copa, con la izquierda tablillas, y con el dedo cuarto los testículos de un carnero. De esta manera podemos tener en la memoria al hombre que fue envenenado, los testigos y la herencia[10].

La copa nos hará recordar el envenenamiento, las tablillas el testamento o herencia, y los testículos del carnero, por similitud verbal con *testes*, los testigos. El enfermo hace las veces del hombre en cuestión, o de algún otro que conocemos (siempre que no sea de las anónimas clases inferiores). En los siguientes *loci* pondremos otros capítulos de la acusación, u otros detalles del caso, y si hemos impreso convenientemente los lugares y las imágenes seremos capaces

de recordar con facilidad cualquier punto que queramos tener presente.

Éste es, pues, un ejemplo de imagen de la memoria clásica –consistente en figuras humanas, activas, dramáticas, percusivas–, con los demás accesorios que sirven para rememorar la entera «cosa» que está registrándose en la memoria. Aunque parece que todo queda explicado, encuentro, sin embargo, algo engañoso en esta imagen. Al igual que muchas otras cosas relativas a la memoria del *Ad Herennium,* nos parece que pertenecen a un mundo que o bien nos es imposible entender o bien no es en realidad completamente explícito para nosotros.

En este ejemplo no le incumbe al escritor el recuerdo de los discursos del caso, sino el registro de los detalles o «cosas» del caso. Ocurre como si, a la manera de un abogado, estuviese formando en la memoria un archivo de sus casos. A la imagen dada se la coloca, como una ficha, en el primer lugar del archivo de la memoria en que se guardan los registros relativos al hombre acusado de envenenar. Si quiere buscar algo sobre el caso no tiene más que mirar la imagen compuesta en la que está registrado; y en los siguientes lugares, tras esa imagen, encontrará el resto del caso. Si ésta es una interpretación completamente correcta, tendremos que la memoria artificial puede ser utilizada no sólo para memorizar discursos, sino también para guardar en la memoria una gran cantidad de materiales que nos será posible consultar a voluntad.

Las palabras de Cicerón en *De oratore,* cuando habla de las ventajas de la memoria artificial, tienden tal vez a confirmar esta interpretación. Acababa de decir que los *loci* conservan el orden de los hechos y que las imágenes designan los propios hechos, de modo que podemos usar los lugares y las imágenes como si fuesen una tablilla de escribir y las letras escritas en ella. «Pero ¿qué me lleva», continúa, «a declarar el valor que tiene para un orador y la utilidad y eficacia de la memoria, el valor de retener la información que se te ha dado como sumario, y las opiniones que te has formado por ti mismo, el valor de tener las ideas firmemente implantadas en la mente, y limpiamente dispuestos todos los recursos de tu vocabulario, de prestar la mayor atención a las instrucciones de tu cliente y

al discurso de tu oponente, al que has de responder, de manera que les pueda parecer no ya que derraman lo que dicen en tus oídos, sino que lo imprimen en tu mente? Por consiguiente, es sólo la gente con memoria poderosa la que sabe qué va a decir y por cuánto tiempo va a hablar y en qué estilo, qué puntos han contestado ya y cuáles quedan por responder; e incluso pueden recordar muchos argumentos de otros casos que previamente han sostenido y muchos otros que han oído a otra gente»[11].

Estamos en presencia de pasmosos poderes de memoria. Y, según Cicerón, estos poderes naturales recibían ciertamente ayuda con una educación del tipo que se describe en el *Ad Herennium.*

La imagen que como ejemplo se ha descrito era una imagen de la «memoria de cosas»: estaba diseñada para hacer presentes las «cosas» o hechos del caso, y se puede presumir que los siguientes *loci* del sistema contendrían otras imágenes de la «memoria de cosas», en las que se registrarían otros hechos relativos al caso, o diferentes argumentos empleados por la defensa o la acusación en sus discursos. Las otras dos imágenes que, como ejemplo, se ofrecen en el *Ad Herennium* son imágenes de la «memoria de palabras».

El estudiante que quiere adquirir la «memoria de palabras» comienza con los mismos procedimientos que el estudiante de la «memoria de cosas»; es decir, ha de memorizar lugares que van a contener imágenes. Pero se enfrenta con una tarea más difícil, pues se necesitan muchos más lugares para memorizar todas las palabras de un discurso que los que se requieren para sus nociones. Los ejemplos de imágenes de la «memoria de palabras» son del mismo tipo que la imagen de la «memoria de cosas», es decir, representan figuras humanas de unas características poco acostumbradas, y sorprendentes, y en situaciones percusivamente dramáticas –*imagines agentes.*

Nos disponemos a memorizar este verso:

Iam domum itionem reges Atridae parant[12].
[Aparejan ya los reyes hijos de Atreo su regreso a casa.]

Esta línea se encuentra sólo en la cita que el autor del *Ad Herennium* hace de ella y, o bien la inventó el propio autor para mostrar

su técnica mnemónica o bien la tomó de alguna obra perdida. Hemos de memorizarla mediante dos imágenes en verdad extraordinarias.

La primera es «Domitius levantando sus manos hacia el cielo mientras los Reges Marcii lo azotan». El traductor y editor del texto de la edición Loeb (H. Caplan) explica en nota que «Rex era el nombre de una de las más distinguidas familias de la *gens* Marcia». Quizá refleje la imagen una escena callejera en la que algunos distinguidos miembros de la familia Rex golpean a Domitius, de familia plebeya (que acaso se encuentre cubierto de sangre, para hacerlo más memorable). Quizá se trate de una escena de la que el propio autor fuese testigo. O tal vez fuera la escena de una comedia. Mírese por donde se mire se trata de una escena percusiva y, por consiguiente, conveniente como imagen de la memoria. Para recordar la línea se la colocaba en un lugar. La vívida imagen al punto hacía comparecer en la mente «Domitius-Reges», y ello hacía recordar por *semejanza sonora con «domum itionem reges».* Así se nos muestran, pues, los principios de una imagen de «memoria de palabras», que lleva a la mente las palabras que la memoria busca, por medio de su semejanza sonora con la noción sugerida por la imagen.

Todos nosotros sabemos cómo a veces, cuando intentamos denodadamente recordar una palabra o un nombre, acude a la mente una asociación, por más absurda y aleatoria que se quiera –algo que se nos ha «metido» en la memoria–, que nos ayuda a sacarla afuera. El arte clásico tan sólo sistematiza este proceso.

La otra imagen para memorizar el resto del verso es «Aesopus y Cimber vistiéndose para los papeles de Agamenón y Menelao en *Ifigenia*». Aesopus era un actor trágico muy conocido, amigo de Cicerón; de Cimber, evidentemente actor también, es ésta la única mención con que contamos[13]. Tampoco se conserva la pieza que se disponen a representar. En la imagen estos actores se están vistiendo para realizar los papeles de los hijos de Atreo (Agamenón y Menelao). Se trata de una excitante mirada entre bastidores sobre dos actores famosos que se maquillan (tiznar una imagen con pintura roja la vuelve memorable según las reglas) y visten para representar sus papeles. Una imagen de este tipo presenta todos los requisitos

de la buena imagen mnemónica; por consiguiente, la empleamos para recordar *«Atridae parant»*, los hijos de Atreo se aparejan. Esta imagen deparaba al punto la palabra *«Atridae»* (aunque no por similitud sonora) y sugería también «aparejar» para el regreso a casa, a través de los actores que se aparejan para entrar en escena.

Este método de memorización del verso no funciona por sí mismo, dice el autor del *Ad Herennium*. Tenemos que repasar el verso tres o cuatro veces, es decir aprenderlo de carrerilla según la manera acostumbrada, y a continuación representar las palabras sirviéndonos de las imágenes. «De esta manera el arte complementará a la naturaleza. Pues nadie va a ser lo suficientemente fuerte por sí mismo, si bien debemos señalar que la teoría y la técnica son, con mucho, lo más seguro.»[14] El hecho de que también hayamos de aprender de carrerilla el poema hace a la «memoria de palabras» un poco menos engañosa.

Reflexionando sobre las imágenes de la «memoria de palabras» advertimos que nuestro autor parece ahora interesado no en los asuntos propios del estudiante de retórica, tales como recordar un discurso, sino en la memorización de versos de poemas o comedias. Para recordar con este procedimiento un poema o una comedia íntegramente, uno ha de imaginar «lugares» que se extienden, casi podríamos decir que a lo largo de millas, dentro de la memoria, «lugares» por los que uno se desplaza mientras recita, extrayendo de ellos los apuntes mnemónicos. Y tal vez la palabra «apunte» nos dé una pista sobre el modo en que el método funcionaba. ¿Se aprendía realmente el poema de carrerilla, pero construyendo lugares que alojasen imágenes «apunte» en intervalos estratégicos?

Nuestro autor menciona que otro tipo de «memoria de palabras» había sido elaborado por los griegos. «Sé que la mayoría de los griegos que han escrito sobre la memoria han seguido el camino de catalogar imágenes en correspondencia con un gran número de palabras, de suerte que quien aprendiese estas imágenes de carrerilla las tendría listas sin que le fuese necesario hacer un gran esfuerzo a la hora de buscarlas.»[15] Es posible que estas imágenes griegas para las palabras fuesen símbolos taquigráficos o *notae* cuyo uso se estaba poniendo de moda en el mundo latino de ese tiem-

po[16]. En su empleo mnemónico puede presumirse, por una suerte de estenografía interna, que los símbolos taquigráficos eran escritos interiormente y memorizados en los lugares de la memoria. Afortunadamente nuestro autor desaprueba este método, por cuanto ni siquiera un millar de tales símbolos *ready-made* sería suficiente para abarcar todas las palabras usadas. A decir verdad, el autor del *Ad Herennium* es más bien indulgente con no importa qué clase de «memoria de palabras»; cosa comprensible, ya que es más dificultosa que la «memoria de cosas». Se la ha de emplear como ejercicio para fortalecer «aquella otra clase de memoria, la memoria de cosas, cuyo uso es [más] práctico. De este modo podemos sin esfuerzo pasar, por este adiestramiento dificultoso, a facilitar la otra memoria».

La sección sobre la memoria se cierra con una exhortación al trabajo duro. «En toda disciplina la teoría artística es de poca utilidad sin un ejercicio infatigable; pero especialmente en mnemónica, la teoría carece de todo valor si no se la hace buena con industriosidad, dedicación, trabajo y cuidado. Has de asegurarte de que cuentas con tantos lugares como sea posible y que éstos se ajustan lo máximo a las reglas; en la ubicación de las imágenes habrás de ejercitarte todos los días.»[17]

Hemos intentado comprender una suerte de gimnasia interna, invisibles trabajos de concentración que pueden resultarnos extraños, si bien las reglas y ejemplos del *Ad Herennium* hacen misteriosas incursiones en los poderes de organización de las memorias antiguas. Pensamos en hazañas de la memoria, registradas por los antiguos: en cómo Séneca el Viejo, maestro de retórica, era capaz de repetir dos mil nombres en el mismo orden en que se le habían dicho; y cuando en una clase de doscientos o más estudiantes decía cada uno, por turno, un verso, era capaz de recitar todos los versos invirtiendo el orden, es decir, comenzando por el último verso y terminando por el primero[18]. O recordamos que san Agustín, instruido también en la memoria como maestro de retórica que era, cuenta que un amigo llamado Simplicio era capaz de recitar a Virgilio empezando por el final y terminando por el comienzo[19]. Hemos aprendido en nuestro libro de texto que si tenemos conveniente y

firmemente fijados los lugares en la memoria podemos desplazarnos por ellos en cualquier dirección, sea hacia atrás, sea hacia delante. La memoria artificial puede explicar el espanto que inspira la capacidad que tenían Séneca el Viejo y el amigo de san Agustín de recitar al revés. Por fútiles que puedan parecer tales proezas, ilustran el respeto que se concedía en la antigüedad al hombre con una memoria ejercitada.

Singular es en verdad el arte de este arte invisible de la memoria. Refleja la arquitectura antigua, pero con un espíritu nada clásico, centra su elección en lugares irregulares y evita los órdenes simétricos. Está lleno de imágenes humanas de una clase muy particular; señalamos el lugar que hace el número décimo con una cara parecida a la de nuestro amigo Décimo; vemos cierto número de conocidos nuestros puestos de pie en fila; visualizamos al hombre en cuestión como enfermo, o si no le conocemos, como a alguien que conocemos. Estas figuras humanas están llenas de actividad y dramatismo, son persuasivamente hermosas o grotescas. Recuerdan más a las figuras de una catedral gótica que propiamente a las del arte clásico. Aparecen desprovistas de toda moralidad, ya que tienen como única función la de impresionar emocionalmente la memoria a causa de su rareza o particular idiosincrasia. Puede, sin embargo, deberse esta impresión al hecho de que no se nos han dado los ejemplos de imágenes de cómo recordar, pongamos por caso, las «cosas» justicia o templanza y sus partes, tratadas por el autor del *Ad Herennium* cuando discute la invención de la materia de un discurso[20]. El carácter elusivo que presenta el arte de la memoria es una de las mayores contrariedades para quien hace su historia.

Aun cuando la tradición medieval se equivocaba realmente atribuyendo a Tulio la autoría del *Ad Herennium*, no erraba, sin embargo, en su inferencia de que Tulio practicaba y recomendaba el arte de la memoria. En su *De oratore* (que terminó en el 55 a. C.), trata Cicerón sobre las cinco partes de la retórica con la elegante, discursiva y señoril manera que le caracterizaba –una manera muy di-

ferente de la de nuestro seco maestro de retórica–, y es en esta obra donde se refiere a una mnemónica que obviamente se basaba en técnicas idénticas a las descritas en el *Ad Herennium.*

La primera mención de la mnemónica se encuentra en el discurso de Craso del libro primero, donde dice que de ningún modo a él le desagrada, como auxiliar de la memoria, «aquel método de lugares e imágenes que se enseña en arte»[21]. Después, Antonio cuenta cómo Temístocles se negó a aprender el arte de la memoria «que por primera vez se estaba introduciendo entonces», diciendo que él prefería la ciencia del olvido a la del recuerdo. Antonio advierte que esta frívola observación no debe «hacer que menospreciemos el adiestramiento de la memoria»[22]. Se prepara así al lector para la brillante narración posterior en que Antonio cuenta la anécdota del banquete fatal que ocasionó que Simónides inventase el arte, anécdota con que comenzamos este capítulo. En el curso de la discusión que va a continuación sobre el arte de la memoria, Cicerón da una bien aderezada versión de las reglas.

Por tanto (a fin de no resultar prolijo y tedioso en un tema que es bien conocido y familiar), se debe emplear un amplio número de lugares, que han de estar bien iluminados, clara y ordenadamente construidos y separados por intervalos moderados [*locis est utendum multis, illustribus, explicatis, modicis intervallis*]; y las imágenes han de ser activas, punzantemente definidas, desacostumbradas y con capacidad de salir rápidamente al encuentro y de impresionar la psique [*imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*][23].

Con la mayor economía, ha explicado las reglas de lugares y las reglas de imágenes, a fin de no aburrir al lector repitiendo las instrucciones propias de libro de texto, que son, por lo demás, bien conocidas y familiares.

A continuación hace una oscura referencia a ciertos tipos extremadamente sofisticados de memoria de palabras.

[...] suministrará la práctica que engendra el hábito la habilidad de usar estas [imágenes], y [las imágenes] de palabras similares, cambiadas o

no en cuanto al caso, extendiendo [la denotación] de la parte a la denotación del género, y el empleo de la imagen de una palabra para rememorar la oración entera, distinguiendo, al igual que un pintor consumado, la posición de los objetos por la modificación de sus formas[24].

Habla seguidamente sobre el tipo de memoria de palabras (descrito como «griego» por el autor del *Ad Herennium*) que enseña a memorizar una imagen para cada palabra, pero decide (como el *Ad Herennium*) que la memoria de cosas es el capítulo más útil para el orador.

La distinción en la memoria de palabras, esencial para nosotros, se logra mediante una gran variedad de imágenes [en contraste con el uso de la imagen de una palabra para la oración entera, tema del que acaba de hablar]; pues hay muchas palabras que sirven de conjunciones que ponen en conexión los miembros de una oración, y a éstas no se las puede formar con ninguna clase de similitudes –de éstas hemos de modelar imágenes para un uso constante–; pero es la memoria de cosas lo específicamente propio del orador: ésta la podemos imprimir en nuestra mente mediante la hábil colocación de sendas máscaras [*singulis personis*] que representen las cosas, de manera que podamos captar las ideas por medio de imágenes y su orden por medio de lugares[25].

El uso de la palabra *persona* para la imagen de la memoria de cosas es interesante y curioso. ¿Implica que la imagen de la memoria eleva su efecto percusivo exagerando su aspecto trágico o cómico a la manera del actor que lleva una máscara? ¿Sugiere que el teatro era la fuente habitual de las percusivas imágenes de la memoria? ¿O la expresión quiere decir en este contexto que la imagen de la memoria es como un individuo conocido, según el consejo del autor del *Ad Herennium*, pero que lleva una máscara personal sólo para estimular la memoria?

Cicerón nos ha suministrado un breve pero altamente condensado tratado de *Ars memorativa*, que toca todos los puntos según el orden habitual. Tras comenzar con la afirmación, introducida por la anécdota de Simónides, de que el arte consiste en lugares e imá-

genes, pasa a discutir la memoria natural y la artificial con la habitual conclusión de que el arte puede perfeccionar la naturaleza. Continúa con las reglas de lugares y las reglas de imágenes; seguidamente se ocupa de la discusión sobre la memoria de cosas y la memoria de palabras. Aun cuando conviene en que la memoria de cosas es la única esencial para el orador, Cicerón ha realizado evidentemente entrenamientos para la memoria de palabras, y en ellos las imágenes de palabras se desplazan (?), cambian sus casos (?), reducen una oración entera a una sola imagen de palabra, visualizándolo todo internamente de una manera extraordinaria, como si se tratase del arte de un pintor consumado.

Y no es verdad lo que asevera la gente inepta [*quod ab inertibus dicitur*], que la memoria queda aplastada bajo el peso de las imágenes y que incluso lo que podría haber sido retenido de una manera natural, sin otra asistencia, queda oscurecido: pues yo mismo he encontrado hombres eminentes dotados de una memoria casi divina [*summos homines et divina prope memoria*], a Cármadas en Atenas y a Metrodoro de Escepsis en Asia, del que se dice que vive todavía; ambos acostumbraban a decir que escribían lo que querían recordar en determinados lugares de su posesión valiéndose de imágenes, como si estuviesen inscribiendo letras en cera. De aquí se sigue que esta práctica no puede ser usada para sacar algo de la memoria si previamente no se tiene memoria por naturaleza, pero sin duda se la puede obligar a comparecer si está oculta[26].

En estas concluyentes palabras de Cicerón sobre el arte de la memoria aprendemos que la objeción que se ha levantado siempre contra el arte clásico a todo lo largo de su historia subsiguiente –y que aún hoy aduce todo aquel al que se le habla de ella– tuvo sus voceros en la antigüedad. Eran gentes inertes o perezosas o inhábiles las que en tiempos de Cicerón tomaban el punto de vista del sentido común, que, personalmente, suscribo de todo corazón –como he explicado antes, yo soy sólo una historiadora del arte, no una practicante–, punto de vista según el cual todos estos lugares e imágenes terminarían enterrando bajo un cúmulo de cascotes la más pequeña cosa que uno recuerda naturalmente. Cicerón es un cre-

yente y un defensor. Sin duda él tenía por naturaleza una memoria visual fantásticamente aguda.

¿Y qué pensar de esos hombres eminentes, Cármadas y Metrodoro, con los que se encontró y cuyos poderes memorísticos eran «casi divinos»? Así como era orador con una memoria espléndidamente adiestrada, Cicerón era asimismo platonista en filosofía, y para un platonista la memoria presenta connotaciones especiales. ¿Qué quieren decir el orador y el platonista cuando hablan de memorias «casi divinas»?

El nombre de Metrodoro de Escepsis reverberará en muchas de las páginas ulteriores de este libro.

La más temprana obra sobre retórica de Cicerón es *De inventione*, escrita treinta años antes que el *De oratore*, en la misma época aproximadamente en que el desconocido autor del *Ad Herennium* se hallaba compilando su libro de texto. Nada nuevo podemos aprender en el *De inventione* sobre lo que pensaba Cicerón en relación con la memoria artificial, pues el libro sólo tiene que ver con la primera parte de la retórica, es decir, con la *inventio*, con la invención o composición de la materia de un discurso, compilación de las «cosas» sobre las que versará el discurso. A pesar de esto, al *De inventione* le iba a corresponder un papel muy importante en la historia posterior del arte de la memoria, ya que fue a través de las definiciones de las virtudes que Cicerón dio en esta obra como la memoria artificial pasó a ser en la Edad Media parte de la virtud cardinal de la prudencia.

Hacia el final del *De inventione*, Cicerón define la virtud como «hábito de la mente en armonía con la razón y el orden de la naturaleza», definición estoica de la virtud. Afirma a continuación que la virtud tiene cuatro partes, a saber: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Subdivide cada una de las cuatro virtudes principales en sus partes correspondientes. La definición que da de la prudencia y sus partes es como sigue:

> La prudencia es el conocimiento de lo que es bueno, de lo que es malo y de lo que no es ni bueno ni malo. Sus partes son memoria, inteligencia, providencia [*memoria, intelligentia, providentia*]. Memoria es la facultad por la que la mente recuerda lo que ha ocurrido. Inteligencia es la facultad por

la que se confirma lo que es. Providencia es la facultad por la que se ve que algo va a ocurrir antes de que ocurra[27].

La definición que Cicerón da de las virtudes y sus partes fueron una fuente importante para la formación de lo que posteriormente pasó a ser conocido como las cuatro virtudes cardinales. Cuando Alberto Magno y Tomás de Aquino tratan de las virtudes en sus *Summae*, citan las tres partes de la prudencia de Tulio. Y fue el hecho de que Tulio hiciese a la memoria parte de la prudencia el factor principal de su recomendación de la memoria aritificial. El razonamiento era hermosamente simétrico y estaba relacionado con el hecho de que en la Edad Media se agrupaban juntamente el *De inventione* y el *Ad Herennium*, como si ambas fueran obras de Tulio; se conocía a las dos obras respectivamente como Retórica Primera y Segunda de Tulio; Tulio afirma en su Retórica Primera que la memoria es una parte de la prudencia; en su Retórica Segunda, dice que existe una memoria artificial por la que se puede perfeccionar la memoria natural. En consecuencia, la práctica de la memoria artificial es una parte de la virtud de la prudencia. Es desde ese punto de vista desde el que Alberto y Tomás citan y discuten las reglas de la memoria artificial.

El proceso por el que la Escolástica desconectó la memoria de la retórica y la trasladó a la ética lo estudiaremos más por extenso en un capítulo posterior[28]. He hecho, como avance, una breve referencia al tema en este lugar, ya que uno se pregunta si el uso prudencial o ético de la memoria artificial fue enteramente inventado en la Edad Media o si, también en este caso, tenía una raíz antigua. Los estoicos, ya lo sabemos, concedieron una gran importancia al control moral de la fantasía como parte importante de la ética. No tenemos actualmente ningún medio para saber, como hemos mencionado anteriormente, cuáles eran las representaciones de las «cosas» prudencia, justicia, fortaleza y templanza en la memoria artificial. ¿Habría tenido la prudencia, por ejemplo, una forma mnemónica percusivamente hermosa, una *persona* como alguien que conocemos, que sostiene o tiene agrupadas en torno imágenes secundarias como recuerdo de sus partes, en analogía con las partes

del caso contra el hombre acusado de envenenamiento que formaban una imagen mnemónica compuesta?

Quintiliano, hombre eminentemente sensato y educador de calidad, era el maestro señero de retórica en la Roma del siglo I d. C. Escribió su *Institutio oratoria* más de un siglo después que Cicerón su *De oratore*. A despecho del gran peso que se concedía a la recomendación que Cicerón hiciera de la memoria artificial, parecería que su valor no se daba por supuesto en los círculos directrices de retórica romanos. Dice Quintiliano que algunas gentes dividen la retórica solamente en tres partes, sobre la base de que la *memoria* y la *actio* nos vienen «por naturaleza, no por arte»[29]. Su propia actitud respecto a la memoria artificial no deja de ser ambigua; pese a ello le concede una gran relevancia.

Al igual que Cicerón, Quintiliano introduce su relación del arte con la anécdota de su invención por Simónides, relatando una idéntica, en lo principal, a la contada por Cicerón, si bien presenta algunos detalles diferentes. Agrega que se encuentran en autoridades griegas muchas y buenas versiones de la anécdota y que su amplia circulación contemporánea se debe a Cicerón.

Este logro de Simónides parece haber dado nacimiento a la observación de que la memoria se ve auxiliada si se estampan lugares en la mente, lo que todos pueden creer comprobándolo experimentalmente. Pues cuando regresamos a un lugar tras una ausencia considerable, no sólo reconocemos el propio lugar, sino que recordamos cosas que allí hicimos, y comparecen las personas que encontramos y aun los indecibles pensamientos que pasaron por nuestras mentes cuando allí estuvimos. Así, como en la mayoría de los casos, el arte se origina a partir de la experimentación.

Se escogen lugares y se les ponen señales con la mayor variedad posible, así una casa espaciosa se divide en cierto número de habitaciones. Todo lo que dentro haya de notable se imprime diligentemente en la mente, a fin de que el pensamiento pueda recorrer todas las partes sin estorbo ni embarazo. La primera tarea es asegurar que no habrá dificultad en caminar por estos lugares, pues esa memoria debe estar tan firmemente establecida que pueda ayudar a otra memoria. A continuación lo que ha sido anotado

o pensado se señaliza por medio de un signo que nos sirva de recordatorio. Este signo puede proceder de la entera «cosa», como navegación o guerra, o bien de alguna «palabra»; pues lo que se escapa de la memoria es recobrado con el aviso de una sola palabra. Comoquiera que sea, supongamos que tomamos el signo de la navegación, como, por ejemplo, un ancla; o de la guerra, como, por ejemplo, un arma. A estos signos se los dispone de la siguiente manera: a la primera noción se la ubica, como si dijéramos, en el patio anterior a la casa; la segunda, digamos, en el atrio; al resto se lo coloca ordenadamente en torno al *impluvium*, y se lo encomienda no sólo a los dormitorios y salones, sino incluso a las estatuas y otras cosas semejantes. Hecho esto, cuando se precisa reavivar la memoria, se comienza por recorrer todos los lugares desde el primero, demandándoles lo que se les ha confiado, de lo que uno se acordará por medio de la imagen. De este modo, aun cuando sean numerosas las particularidades que uno precisa recordar, todas quedan eslabonadas; las unas trabadas con las otras, como en un coro, de manera que lo que va a continuación no puede desviarse de lo que tiene delante, a lo cual queda ensamblado, siendo el único requisito una labor preliminar de aprendizaje.

Precisamos, por tanto, lugares, ya reales ya imaginarios, e imágenes, que hemos de inventar. Las imágenes son las palabras con las que anotamos las cosas que hemos de aprender, de suerte que Cicerón dice: «Usamos los lugares como cera y las imágenes como letras». Será conveniente citar sus propias palabras: «Se debe usar un amplio número de lugares que han de estar bien iluminados, clara y ordenadamente construidos, con moderados intervalos entre ellos, y las imágenes han de ser activas, agudamente definidas, desacostumbradas, con capacidad de salir rápidamente al encuentro y de impresionar la mente». Lo que más me maravilla es cómo Metrodoro pudo encontrar trescientos sesenta lugares en los doce signos por los que el sol se desplaza. Era sin duda vanidad y jactancia de un hombre que se gloriaba de tener una memoria más vigorosa por el arte que por la naturaleza[30].

El perplejo estudioso del arte de la memoria queda agradecido a Quintiliano. Si no hubiera sido por sus claras directrices sobre cómo hemos de caminar a través de las habitaciones de una casa, o de un edificio público, o a lo largo de las calles de una ciudad memorizando nuestros lugares, nunca habríamos podido comprender so-

bre qué versaban las «reglas para lugares». Proporciona una razón absolutamente racional de por qué pueden los lugares auxiliar a la memoria, porque sabemos por experiencia que un lugar convoca asociaciones en la memoria. Y el sistema que describe, que emplea como signos para «cosas» un ancla y un arma, o que convoca con el solo empleo de un signo una palabra mediante la cual la oración entera comparece en la mente, tiene visos de ser muy posible y se encuentra a la altura de nuestra inteligencia. De hecho se trata de lo que deberíamos llamar mnemotecnia. Hubo, pues, en la antigüedad una práctica para la que esa palabra pudo tener el uso que actualmente le damos.

Quintiliano no menciona las tan peculiares *imagines agentes*, aunque él las conocía ciertamente por cuanto cita la abreviatura ciceroniana de las reglas, basadas en el *Ad Herennium*, o el tipo de práctica de la memoria, con sus extrañas imágenes, que se describe en esa obra. Osa Quintiliano contradecir muy bruscamente al reverenciado retórico dando una estimación totalmente diferente de Metrodoro de Escepsis. Para Cicerón la memoria de Metrodoro era «casi divina». Para Quintiliano este hombre era un fanfarrón, poco menos que un charlatán. Y aprendemos en Quintiliano un hecho interesante –que será estudiado más adelante–: que el divino, o presuntuoso (según el punto de vista de cada cual), sistema de la memoria de Metrodoro de Escepsis se basaba en los doce signos del zodíaco.

Las últimas palabras que Quintiliano dedica al arte de la memoria son las siguientes:

> Lejos estoy de negar que esos dispositivos pueden resultar útiles para ciertos objetivos, por ejemplo si hemos de repetir muchos nombres de cosas en el mismo orden en que las hemos oído. Aquellos que usan tales ayudas colocan a las cosas mismas en sus lugares de la memoria; ponen, por ejemplo, una mesa en el patio anterior a la casa, una tribuna en el atrio, y así sucesivamente para el resto, y, a continuación, cuando de nuevo recorren los lugares encuentran los objetos donde los pusieron. Tal práctica ha sido quizá de utilidad para aquellos que, después de una almoneda, han acertado a mencionar qué objeto han vendido a cada comprador, pudien-

do ser verificadas sus declaraciones por los libros de cuentas; proeza que se afirma realizó Hortensio. Presta empero menores servicios en la retención de las partes de un discurso. Pues las nociones no convocan a las imágenes como lo hacen las cosas materiales, y alguna otra cosa más se ha de inventar para ellas, si bien incluso en este caso un lugar particular puede servir para que recordemos, por ejemplo, una conversación que allí mantuvimos. Pero ¿cómo es capaz tal arte de captar una serie entera de palabras conectadas? Paso por alto que hay ciertas palabras que es imposible representar con ninguna similitud, por ejemplo las conjunciones. Podemos, es verdad, a la manera de los taquígrafos, tener determinadas imágenes para toda cosa, y podemos utilizar un número infinito de lugares para recordar todas las palabras de los cinco libros del alegato segundo contra Verres, e incluso podemos recordar todas ellas como si fueran depósitos guardados en un lugar seguro. Pero ¿no se verá inevitablemente dificultada la corriente de nuestro discurso con la doble tarea que imponemos a nuestra memoria? Pues ¿cómo se va a esperar que nuestras palabras fluyan en un discurso bien trabado, si hemos de estar atentos a las formas separadas de cada una de las palabras? Por lo tanto, Cármadas y Metrodoro de Escepsis, a los que me acabo de referir, y de los que Cicerón dice que usaron este método, pueden guardarse sus sistemas para sí mismos; mis preceptos serán más sencillos[31].

El método del subastador que ubica las imágenes de los objetos reales que ha vendido en lugares de la memoria es prácticamente el mismo que empleaba el profesor cuya manera de divertir a sus estudiantes describimos más arriba. Funcionará y será útil, dice Quintiliano, para ciertos objetivos. Pero la extensión del método con vistas a recordar un discurso mediante imágenes de «cosas», piensa Quintiliano que proporciona más molestias que facilidades por cuanto las imágenes de las «cosas» han de ser inventadas todas ellas. Incluso en la sencilla forma de imagen del tipo del ancla y el arma parece que no lo aconseja. A las imágenes de palabras las interpreta como memorización de *notas* taquigráficas en lugares de la memoria; éste era el método griego, que el autor del *Ad Herennium* descartaba, aunque Quintiliano pensaba que Cicerón lo admiraba en Cármadas y Metrodoro de Escepsis.

Los «preceptos más sencillos» para el adiestramiento de la me-

moria, con los que Quintiliano reemplazará el arte de la memoria, consisten principalmente en la defensa del trabajo duro e intensivo según el procedimiento ordinario de aprender de carrerilla los discursos y demás cosas, pero admite que uno se pueda a veces auxiliar con sencillas adaptaciones de algunos de los tratamientos mnemónicos. Se pueden inventar, para uso particular, señales que nos recuerden los pasajes difíciles, incluso se autoriza a adaptar estos signos a la naturaleza de los pensamientos. «Aun cuando procede del sistema mnemónico», el uso de tales signos no carece de valor. Pero hay, sobre todo, una cosa que socorrerá al estudiante:

> A saber, aprender un pasaje de carrerilla leyéndolo en las mismas tablillas en las que se ha escrito. Pues encontrará ciertas trazas que le guiarán en la prosecución de la memoria, y el ojo de la mente se fijará no sólo en las páginas en que se han escrito las palabras, sino también en cada una de las líneas, y a veces hablará como si estuviese leyendo en voz alta [...] Este dispositivo presenta algún parecido con el sistema mnemónico que ya he mencionado, pero, si algo vale mi experiencia, es más expeditivo y efectivo[32].

Entiendo que con ello quiere decir que este método adopta del sistema mnemónico el hábito de visualizar la escritura en «lugares», pero que, en vez de intentar visualizar *notas* taquigráficas en un vasto sistema de lugares, visualiza la escritura ordinaria tal como realmente fue ubicada en la tablilla o en la página.

Lo que sería interesante saber es si Quintiliano imaginó preparar su tablilla o página, con vistas a la memorización, añadiéndole signos o *notas,* o incluso *imagines agentes* configuradas según las reglas, para señalizar los lugares a los que va llegando la memoria según viaja a lo largo de las líneas del escrito.

Hay, pues, una notable diferencia respecto al arte de la memoria entre la actitud de Quintiliano y la del autor del *Ad Herennium* o Cicerón. Evidentemente las *imagines agentes,* que gesticulan fantásticamente desde sus lugares y excitan la memoria con sus incitaciones emocionales, le parecían tan engorrosas e inútiles para objetivos mnemónicos prácticos como nos lo parecen a nosotros. ¿Acaso la

sociedad romana se desplazó hacia una mayor sofisticación, en la que se había perdido cierta intensa, arcaica, casi mágica e inmediata asociación de la memoria con las imágenes? ¿Acaso la memoria artificial de Quintiliano no funcionaba por carecer de la necesaria percepción visualmente aguda para la memorización visual? No menciona, a diferencia de Cicerón, que la invención de Simónides dependía de la primacía del sentido de la vista.

De las tres fuentes del arte clásico de la memoria estudiadas en este capítulo, no fue sobre la relación crítica y racional de Quintiliano sobre la que se fundaría la posterior tradición occidental de la memoria, ni sobre las oscuras y elegantes formulaciones de Cicerón. Se fundó sobre los preceptos expuestos por el desconocido maestro de retórica.

Capítulo II

El arte de la memoria en Grecia:
memoria y alma

La anécdota de Simónides y su tremenda evocación de las caras de la gente sentada en sus lugares del banquete, momentos antes del espantoso final, puede sugerir que las imágenes humanas eran parte integrante del arte de la memoria que Grecia transmitió a Roma. Según Quintiliano existían varias versiones en fuentes griegas[1], y está permitido conjeturar que la citada anécdota constituía la introducción normal de la sección relativa a la memoria artificial de los libros de texto de retórica. Hubo muchos ciertamente en griego, pero no han llegado hasta nosotros, de ahí que dependamos de las tres fuentes latinas en todas las conjeturas que podamos hacer en relación con la memoria artificial griega.

Simónides de Ceos[2] (*circa* 556-468 a. C.) pertenece a la era presocrática. Durante su juventud quizás estuviese vivo aún Pitágoras. Fue uno de los más admirados poetas líricos griegos (muy poco es lo que ha sobrevivido de su poesía) y se le llamó «el de lengua meliflua», latinizado como Simonides Melicus; sobresalió particularmente en el empleo de una depurada imaginería. Diferentes invenciones se atribuyeron a este hombre original y brillantemente dotado. De él se dijo que fue el primero en pedir pago por los poemas; el lado sagaz de la personalidad de Simónides aparece en la anécdota de su invención de la memoria, la cual depende del contrato por la oda. Otra innovación que Plutarco atribuye a Simónides es que, según parecer de aquél, Simónides fue el primero en igualar los métodos de la poesía y los de la pintura, teoría que después resumiría Horacio en su famosa expresión *ut pictura poesis.* «Simónides», dice Plutarco, «llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla; pues las acciones que pinta el pintor según son llevadas a cabo, las palabras las describen tras ser realizadas»[3].

Es significativo que se le atribuya a Simónides la paternidad de la comparación entre poesía y pintura, pues esto presenta un denominador común con la invención del arte de la memoria. La segunda de las invenciones descansaba, según Cicerón, en el descubrimiento que Simónides hiciera sobre la superioridad del sentido de la vista. La teoría que iguala poesía y pintura descansa asimismo en la supremacía del sentido visual; tanto el poeta como el pintor piensan en imágenes visuales que el uno expresa poéticamente y el otro pictóricamente. Las relaciones elusivas que a lo largo de su historia mantiene el arte de la memoria con otras artes están, pues, ya presentes en la fuente legendaria, en las anécdotas de un Simónides que vio poesía, pintura y mnemónica en términos de intensa visualización. Anticipando aquí por un momento nuestro objetivo último, Giordano Bruno, hallamos que en una de sus obras mnemónicas trata sobre el principio de usar imágenes en el arte de la memoria bajo los encabezamientos de «Fidias el Escultor» y «Zeuxis el Pintor», y es bajo esos mismos encabezamientos donde discute la teoría de *ut pictura poesis*[4].

Simónides es el héroe cultual, el fundador de nuestra materia, habiendo atestiguado su invención no sólo Cicerón y Quintiliano, sino también Plinio, Aelio, Amiano Marcelino, Suidas y otros, así como una inscripción. La *Crónica Paria*, tablilla de mármol de 264 a. C. aproximadamente, encontrada en Paros en el siglo XVII, registra fechas legendarias de diferentes descubrimientos, así la invención de la flauta, la introducción del trigo por Ceres y Triptólemo, la publicación de la poesía de Orfeo; cuando llega a los tiempos históricos se hace hincapié en los festivales y en los premios que se adjudicaban en ellos. La declaración que a nosotros nos interesa es la siguiente:

> Desde el tiempo en que Simónides de Ceos, hijo de Leoprepes, inventor del sistema de ayuda-memorias, ganó el premio coral en Atenas, y se levantaron estatuas a Harmodio y a Aristogitón, en el año 213 [es decir, 477 a. C.][5].

Se conoce por otras fuentes que Simónides ganó el premio coral en una fecha antigua; cuando se registra el hecho en el mármol pa-

rio, se caracteriza al vencedor como «inventor del sistema de ayuda-memorias».

Debemos pensar, creo, que Simónides dio realmente algún paso notable en la mnemónica enseñando o publicando reglas que, aun cuando probablemente derivaban de una tradición oral anterior, tenían el aspecto de una presentación nueva del tema. No podemos ocuparnos aquí de los orígenes presimonídeos del arte de la memoria; unos piensan que fueron pitagóricos; otros han insinuado influencias egipcias. Podemos imaginar que algunas de las formas del arte pudieron ser técnicas usadas por bardos y cuentacuentos. Las invenciones supuestamente introducidas por Simónides pueden haber sido síntomas de la aparición de una sociedad más altamente organizada. Los poetas van a tener ahora un lugar económico definido; y la mnemónica, que se practicaba en los tiempos de la memoria oral, antes de la escritura, pasa a ser codificada en reglas. En las épocas de transición hacia formas nuevas de cultura es normal que se etiquete de inventores a algunos individuos relevantes.

El fragmento conocido como *Dialexeis*, fechado en torno a 400 a. C., contiene la breve sección sobre la memoria que va a continuación:

Grande y hermosa invención es la memoria, siempre provechosa para el saber y para la vida.

Ésta es la primera cosa: si prestas atención [enderezas tu mente], la facultad de juzgar percibirá mejor las cosas que circulan por ella [la mente].

En segundo lugar, vuelve a repetir lo que oyes; pues oyendo y diciendo a menudo las mismas cosas, lo que has aprendido entra por completo en tu memoria.

En tercer lugar, lo que oyes ubícalo en lo que sabes. Por ejemplo, hemos de recordar χρυσιππος [Chrysippos]; lo ubicamos en χρυσός [oro] e ἵππος [caballo]. Otro ejemplo: ubicamos πυριλάμπης [luciérnaga] en πῦρ [fuego] y λάμπειν [brillar].

Otro tanto para los nombres.

Para cosas [haz] así: para el valor [ubícalo en] Marte y Aquiles; para la metalurgia, en Vulcano; para la cobardía en Epeo[6].

Memoria de cosas; memoria de palabras (o nombres). Aquí están los términos técnicos de las dos clases de memoria artificial, en uso ya en el 400 a. C. Ambas memorias emplean imágenes; la una para representar cosas, la otra palabras; también esto forma parte de las reglas familiares. Es verdad que no se proporcionan reglas de lugares; pero la práctica aquí descrita de ubicar la noción o la palabra que se ha de recordar en la imagen reaparecerá a todo lo largo de la historia del arte de la memoria, y sin duda hundía sus raíces en la antigüedad.

Los perfiles del armazón de las reglas de la memoria artificial existen ya medio siglo aproximadamente después de la muerte de Simónides. Ello sugiere que lo que él «inventó», o codificó, pudieron ser realmente las reglas, como a grandes rasgos las encontramos en el *Ad Herennium*, si bien pudieron ser refinadas y ampliadas en textos sucesivos que desconocemos, hasta llegar, cuatro siglos después, al maestro latino.

En este tempranísimo tratado de *Ars memorativa* se forman las imágenes de palabras mediante una primitiva disección etimológica de la palabra. En los ejemplos que se proporcionan de imágenes de cosas, se representa a las «cosas» virtud y vicio (valor, cobardía) y también un arte (la metalurgia). Se las deposita en la memoria con imágenes de dioses y hombres (Marte, Aquiles, Vulcano, Epeo). Acaso podamos ver aquí, en una forma arcaicamente sencilla, esas figuras humanas que representan «cosas» que con el tiempo darán lugar a las *imagines agentes.*

Se cree que la *Dialexeis* refleja enseñanzas sofistas, y que su sección sobre la memoria puede aludir a la mnemónica del sofista Hipias de Elis[7], del que se dijo, en los diálogos pseudoplatónicos que llevan su nombre, donde lo satirizan, que poseía una «ciencia de la memoria» y que se jactaba de poder recitar cincuenta nombres tras oírlos una sola vez, y también las genealogías de héroes y hombres, las fundaciones de ciudades, y otras muchas cosas[8]. Parece en verdad probable que Hipias fuese un practicante de la memoria artificial. Uno comienza a preguntarse si el sistema educativo sofista, al que tan vigorosamente se opuso Platón, acaso empleó profusamente la nueva «invención» para la memorización superficial de una

buena cantidad de información miscelánea. Se advierte pronto el entusiasmo con que se abre el tratado de la memoria sofista: «Grande y muy hermosa invención es la memoria, siempre provechosa para el saber y para la vida». ¿Fue la nueva y hermosa invención de la memoria artificial un elemento importante en la nueva y fructífera técnica de los sofistas?

Aristóteles estaba ciertamente familiarizado con la memoria artificial, a la que alude cuatro veces, no en calidad de expositor (aunque según Diógenes Laercio escribió un libro, perdido[9], sobre mnemónica), sino incidentalmente para ilustrar puntos en discusión. Una de estas referencias se halla en los *Tópicos*, cuando aconseja que se han de encomendar a la memoria argumentos relativos a cuestiones de aparición muy frecuente.

> Pues así como en una persona con una memoria educada, la memoria de las propias cosas es despertada al punto con sólo mentar sus lugares [τόποι], del mismo modo estos hábitos harán asimismo al hombre más presto en el raciocinio, ya que tiene sus premisas clasificadas ante el ojo de su mente, encontrándose cada una bajo su número[10].

No cabe duda de que estos *topoi* usados por personas con una memoria educada han de corresponderse con los *loci* mnemónicos, y es en verdad probable que la propia palabra «tópicos», tal como se la usa en dialéctica, derive de los lugares de la mnemónica. Tópicos son las «cosas» o materias de la dialéctica, que se dieron a conocer como *topoi* a partir de los lugares en que se las almacenaba.

En *De insomniis,* Aristóteles dice que alguna gente tiene sueños en los que «les parece estar ordenando los objetos que tienen delante de acuerdo con su sistema mnemónico»[11] –uno está tentado a pensar que se trata más bien de una advertencia contra los que se dedican en exceso a la memoria artificial, si bien no se aclara cómo emplea la alusión–. En *De anima* hay una frase análoga: «Es posible poner cosas ante los ojos a la manera en que lo hacen aquellos que ordenan las ideas mnemotécnicamente creando imágenes»[12].

Pero la más importante de las cuatro alusiones, y la que influyó más en la historia posterior del arte de la memoria, se encuentra en el *De memoria et reminiscentia.* Los grandes escolásticos, Alberto Magno y Tomás de Aquino, con sus proverbialmente agudas mentes, percibieron que el Filósofo se refiere en su *De memoria et reminiscentia* a un arte que es idéntico al que enseña Cicerón en su Retórica Segunda (el *Ad Herennium*). Hicieron, pues, de esta obra aristotélica una suerte de tratado de la memoria, combinable con las reglas de Tulio, y que suministraba justificaciones filosóficas y psicológicas de esas reglas.

La teoría aristotélica de la memoria y la reminiscencia está basada en la teoría del conocimiento que expone en *De anima.* Las percepciones que aportan los cinco sentidos son, en primer lugar, tratadas y elaboradas por la facultad de la imaginación, y son las imágenes así formadas las que constituyen el material de la facultad intelectual. La imaginación es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento. Así, en tanto que todo conocimiento deriva de las impresiones sensoriales, el pensamiento actúa sobre ellas, ya cualificadas, tras haber sido tratadas y absorbidas por la facultad imaginativa. Es la parte hacedora de imágenes del alma la que realiza el trabajo de los procesos más elevados del pensamiento. De ahí que «el alma nunca piensa sin un diseño mental»[13], «la facultad cogitativa piensa sus formas en diseños mentales»[14], «no se puede aprender o entender nada, si no se tiene la facultad de la percepción; incluso cuando se piensa especulativamente, se ha de tener algún diseño mental con el que pensar»[15].

Para la Escolástica y para la tradición de la memoria que la sucedió había un punto de contacto entre la teoría mnemónica y la teoría aristotélica del conocimiento en la importancia que ambas asignaban a la imaginación. Las afirmaciones de Aristóteles acerca de la imposibilidad de pensar sin un diseño mental son continuamente alegadas para sostener el empleo de las imágenes de la mnemónica. Y el propio Aristóteles se vale de las imágenes de la mnemónica para ilustrar lo que dice a propósito de imaginación y pensamiento. Pensar, dice, es algo que podemos hacer siempre que deseemos, «pues es posible poner cosas ante nuestros ojos como hacen aquellos

que inventan mnemónicas y construyen imágenes»[16]. Compara la deliberada selección de imágenes mentales sobre las que pensar con la deliberada construcción de imágenes mediante las que se recuerda en la mnemónica.

De memoria et reminiscentia es un apéndice de *De anima* y comienza con una cita de esta obra: «Como antes se ha dicho en mi tratado *Sobre el alma* a propósito de la imaginación, es imposible pensar sin un diseño mental»[17]. La memoria, prosigue, pertenece a la misma parte del alma que la imaginación; es un archivo de diseños mentales, procedentes de las impresiones sensoriales con la añadidura del elemento temporal, pues las imágenes mentales de la memoria no arrancan de la percepción de las cosas presentes sino de las pasadas. En cuanto que la memoria forma, de este modo, parte de la impresión sensorial, no es privativa del hombre; también algunos animales pueden recordar. Por su lado la facultad intelectual entra en acción en la memoria, pues es en ella donde el pensamiento opera sobre las imágenes almacenadas procedentes de la percepción sensorial.

Se hace asemejar el diseño mental, procedente de la impresión sensorial, a una suerte de retrato pictórico, «cuyo más duradero estado describimos como memoria»[18], y se considera la formación de la imagen mental como un movimiento, como el movimiento de hacer un grabado en cera con una sortija de sello. Es de la edad y el temperamento de la persona de lo que depende el que la impresión perdure largo tiempo en la memoria o se borre pronto.

Algunos hombres en presencia de considerables estímulos no tienen memoria a causa de enfermedad o por la edad, como si un estímulo o un sello se imprimiese en agua fluyente. El trazo no les produce impresión alguna por estar gastados como viejos muros de edificios, o por la dureza frente a la recepción de la impresión. Por esta razón tanto los muy jóvenes como los muy viejos tienen pobres memorias; se encuentran en estado fluido, el joven por su crecimiento, el viejo por su declinación. Por la misma razón ni el muy rápido ni el muy lento parece que tengan buenas memorias; los primeros son más blandos de lo que debieran, y los segundos, más duros; en el primero el diseño no permanece, en el segundo no produce impresión[19].

Aristóteles distingue la memoria de la reminiscencia o recordación. Recordación es la recuperación de un conocimiento o sensación habidos anteriormente. Es el esfuerzo deliberado por hacerse camino entre los contenidos de la memoria, a la caza del contenido que se intenta recordar. En este esfuerzo, Aristóteles subraya dos principios, conectados entre sí. Se trata de los principios de lo que nosotros llamamos asociación, si bien él no emplea este término, y orden. Comenzando por «algo similar, o contrario, o íntimamente conectado»[20] con lo que buscamos, llegaremos a ello. Se ha descrito este pasaje como la primera formulación de las leyes de la asociación por similaridad, disimilaridad y contigüidad[21]. Debemos asimismo intentar recuperar el orden de los acontecimientos o las impresiones que nos puedan guiar al objeto de nuestras pesquisas, pues los movimientos de la recordación siguen el mismo orden que los acontecimientos originales; y las cosas que resulta más fácil recordar son aquellas que tienen un orden, como las proposiciones matemáticas. Pero necesitamos un punto de partida para iniciar el esfuerzo de la recordación.

Ocurre a menudo que no se pueda recordar en el momento, pero se puede buscar lo que se quiere y se llega a encontrar. Esto sucede cuando alguien inicia muchos impulsos hasta que por fin inicia aquel que seguirá el objeto de su búsqueda. Pues el recordar depende realmente de la existencia potencial de la causa estimulante [...] Pero es necesario tener seguro el punto de partida. Por esta razón hay quienes usan lugares [τόπων] en sus tareas de recordación. La razón de esto es que se puede pasar rápidamente de un escalón al siguiente; por ejemplo, de la leche a lo blanco, de lo blanco al aire, del aire a la niebla; después de lo cual uno recuerda el otoño, en el supuesto de que intente recordar esa estación[22].

Lo que resulta cierto aquí es que Aristóteles se está metiendo en los lugares de la memoria artificial para ilustrar sus observaciones sobre la asociación y el orden en el proceso de la recordación. Pero, al margen de esto, el sentido del pasaje es muy difícil de seguir, cosa admitida por sus editores y anotadores[23]. Es posible que los escalones por los que uno pasa rápidamente de la leche al otoño –en

el supuesto de que se intente recordar esa estación– dependan acaso de la asociación cósmica de los elementos con las estaciones. O bien el pasaje está corrompido y es tan fundamentalmente incomprensible como aparece.

Le sigue inmediatamente un pasaje en el que Aristóteles habla de la recordación que se comienza en cualquier punto de la serie.

> Hablando en términos generales, el punto medio parece un buen punto de partida; pues se recordará cuando se llega a ese punto si es que no antes, o, por el contrario, uno no recordará desde ningún otro punto. Supón, por ejemplo, que alguien piensa en una serie, que se puede representar con las letras ABCDEFGH; si en E uno no logra recordar lo que quería, lo logra, sin embargo, en H; desde aquel punto es posible viajar en ambas direcciones, es decir, hacia D o hacia F. Supón que alguien busca G o F, lo habrá recordado al llegar a C, si busca G o F. Si no, entonces llegando a A. Siempre se logra éxito de este modo. A veces es posible recordar lo que queremos, a veces no; la razón de ello es que es posible viajar desde un punto de partida idéntico en más de una dirección; por ejemplo, desde C podemos ir directamente a F o sólo a D[24].

Comoquiera que anteriormente se ha asemejado el tren de la recordación al *locus* mnemónico, podemos recordar, en conexión con este bonitamente embarullado pasaje, que una de las ventajas de la memoria artificial era que su poseedor podía partir de no importa qué punto de sus lugares y caminar por ellos en cualquier dirección.

Para su propia satisfacción, los escolásticos probaron que el *De memoria et reminiscentia* proporcionaba justificación filosófica a la memoria artificial. Es, con todo, muy dudoso que fuese esto lo que Aristóteles quería decir. Las referencias a las técnicas de la mnemónica parece que sólo las emplea como ilustraciones de su tema.

La metáfora empleada en las tres fuentes latinas a propósito de la mnemónica, que compara la escritura interna o impresión de las imágenes de la memoria en los lugares con la escritura en una tablilla de cera, es obviamente una sugestión dada por el empleo que

se hacía en la época de la tablilla de cera para escribir. Sin embargo, pone asimismo en conexión la mnemónica con la antigua teoría de la memoria, como advirtió Quintiliano cuando, en su introducción al capítulo de mnemónica, señaló que él no proponía detenerse en las funciones precisas de la memoria, «aun cuando muchos mantienen el punto de vista de que las impresiones se graban en la mente de manera análoga a las que una sortija de sello graba en la cera»[25].

Hemos citado antes el uso que Aristóteles hace de esta metáfora a propósito de las imágenes procedentes de las impresiones sensoriales, que son como la impronta del sello en la cera. Tales impresiones son para Aristóteles la fuente básica de todo conocimiento; aun cuando sean refinadas y abstraídas por el intelecto agente, sin ellas no puede darse pensamiento o conocimiento, pues todo conocimiento depende de las impresiones sensoriales.

Platón usa la metáfora de la impronta del sello en el famoso pasaje del *Teeteto* en el que Sócrates supone que hay un bloque de cera en nuestras almas –de cualidad variable según los individuos– y que éste es «el regalo de la Memoria, madre de las Musas». Siempre que vemos, oímos o pensamos algo, estamos colocando esta cera bajo las impresiones y los pensamientos, e imprimiendo en ella como si hiciésemos impresiones con un sello[26].

Mas Platón, a diferencia de Aristóteles, cree en la existencia de un conocimiento que no deriva de las impresiones sensoriales, un conocimiento que constituyen, latentes en nuestras memorias, las formas o moldes de las Ideas, de aquellas realidades que conocía el alma antes de su descenso a este mundo inferior. El conocimiento verdadero consiste en adecuar las improntas de las impresiones sensoriales al molde o impronta de aquella otra realidad superior, de la que las cosas inferiores de aquí son reflejos. En el *Fedón* se desarrolla el tema de que todos los objetos sensibles pueden ser referidos a ciertos tipos de los que son semejanzas. No es en esta vida donde hemos visto o aprendido los tipos, sino que los vimos antes de que nuestra vida comenzase, y está en nuestras memorias su conocimiento innato. El ejemplo dado sugiere referir nuestras percepciones sensoriales de objetos iguales a la Idea de la Igualdad, que es in-

nata en nosotros. En sujetos iguales, tales como trozos iguales de madera, percibimos la igualdad, porque la Idea de la Igualdad ha sido impresa en nuestras memorias, su sello permanece latente en la cera de nuestra alma. El conocimiento verdadero consiste en adecuar las improntas que provienen de las impresiones sensoriales a la impronta básica o sello de la Forma o Idea con la que se corresponden los objetos de los sentidos[27]. En *Fedro*, donde Platón expone su visión de las funciones verdaderas de la retórica –persuadir a los hombres al conocimiento de la verdad–, vuelve a desarrollar el tema de que el conocimiento de la verdad y del alma consiste en recordar, en la recordación de las Ideas, vistas una vez por todas las almas, y de las que todas las cosas terrestres no son más que copias confusas. Todo conocimiento y todo saber es el intento de recordar las realidades, de recoger en unidad, por sus correspondencias con las realidades, las numerosas percepciones de los sentidos. «En las copias terrestres de la justicia y la templanza y de las otras ideas que tan preciosas son para las almas no hay luz alguna, sólo cierto fuego; acercándose las imágenes a través de los oscurecidos órganos del sentido, capta en ellas la naturaleza de lo que ellas imitan.»[28]

El *Fedro* es un tratado de retórica en el que se considera a la retórica no como un arte de persuadir para lograr ventajas personales o políticas, sino como el arte de decir la verdad y persuadir a ella a los que escuchan. El poder lograrlo depende del conocimiento del alma, y el conocimiento del alma consiste en la recordación de las Ideas. La memoria no es una «sección» en este tratado, como parte del arte de la retórica; en su sentido platónico la memoria es el cimiento del conjunto.

Es claro que, desde el punto de vista de Platón, el uso sofístico de la memoria artificial ha de ser anatema, profanación de la memoria. Es ciertamente posible que algunas de las sátiras que Platón hace contra los sofistas, por ejemplo su insensato uso de las etimologías, sea explicable por los tratados sofistas de la memoria, con su uso de etimologías de esa laya en pro de la memoria de palabras. Una memoria platónica habría de estar organizada, no a la manera trivial de tales mnemotecnias, sino en función de las realidades.

El intento grandioso de realizarlo, dentro del marco del arte de

la memoria, lo llevaron a cabo los neoplatónicos del Renacimiento. Una de las más percusivas manifestaciones del uso renacentista de nuestro arte es el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo. Disponiendo imágenes en los lugares de un teatro neoclásico –una manera completamente correcta de usar la memoria artificial–, el sistema de la memoria de Camillo se basa (según creía) en los arquetipos de la realidad, de los que dependen las otras imágenes secundarias, que abarcan el entero territorio de la naturaleza y el hombre. La visión camilliana de la memoria es fundamentalmente platónica (si bien también están presentes en el Teatro influencias herméticas y cabalistas), y es su objetivo la construcción de una memoria artificial basada en la verdad. «Si los antiguos oradores», dice, «en su deseo de ubicar diariamente las partes del discurso que habían de recitar, las confiaban a frágiles lugares como cosas frágiles que eran, es razonable que nosotros, que queremos almacenar para la eternidad la eterna naturaleza de todas las cosas que se pueden expresar mediante discurso... les asignemos lugares eternos»[29].

En el *Fedro*, Sócrates cuenta la siguiente historia:

He oído que en la ciudad egipcia de Naucratis vivía uno de los antiguos dioses de aquel país, aquel cuya ave sagrada se llama Ibis, y cuyo nombre es Theuth. Fue él quien inventó los números y la aritmética y la geometría y la astronomía, así como el juego de dados, y lo que es más importante de todo, las letras. En aquel tiempo el rey de todo el Egipto era el dios Thamus, que moraba en una gran ciudad de la región superior, llamada por los griegos Tebas la Egipcia, y a él le denominaban el propio dios Amón. A él se presentó Theuth para mostrarle sus invenciones, diciendo que debían ser enseñadas a los demás egipcios. Mas Thamus le interrogó por sus usos, y como Theuth le enumerase sus provechos, alababa o vituperaba las diferentes artes, cosa que sería largo repetir; mas cuando llegaron a las letras: «Esta invención, oh Rey», dijo Theuth, «hará más sabios a los egipcios, y mejorará sus memorias; pues es un elixir de la memoria y la sabiduría lo que yo he descubierto». Pero Thamus replicó: «Ingeniosísimo Theuth, un hombre puede tener la capacidad de crear artes, pero la capacidad de juzgar sobre la utilidad o nocividad que tengan para sus usuarios corresponde a otro; y a ti, que eres el padre de las letras, te ha llevado tu propia afición a adjudi-

carles un poder opuesto al que poseen realmente. Pues esta invención producirá el olvido en la mente de aquellos que aprendan a usarlas, ya que ellos no practicarán su memoria. Su confianza en la escritura, producida por caracteres externos que no son parte de ellos mismos, reprimirá en ellos el uso de la propia memoria. Tú has inventado un elixir no de la memoria, sino de los recuerdos; y tú ofreces a tus alumnos la apariencia de la sabiduría, no la sabiduría verdadera, y, sin instrucción alguna, podrán leer muchas cosas, y creer, por lo tanto, que saben muchas cosas, siendo, en su mayor parte, ignorantes y duros, por cuanto no son sabios, sino tan sólo aparecen como sabios»[30].

Se ha sugerido que este pasaje puede representar una supervivencia de las tradiciones de la memoria oral, de la época anterior al uso generalizado de la escritura[31].

Pero, como dice Sócrates, las memorias de los más antiguos egipcios eran las de hombres verdaderamente sabios en contacto con las realidades. A la antigua práctica egipcia de la memoria se la presenta como muy profunda disciplina[32]. Un discípulo de Giordano Bruno empleó este pasaje en su tarea de propagar por Inglaterra la bruniana versión hermética y «egipcia» de la memoria artificial como «escritura interna» de significación misteriosa[33].

Como ya el lector habrá adivinado, forma parte del plan de este capítulo examinar el tratamiento que los griegos dieron de la memoria desde el punto de vista de lo que va a ser importante en la historia subsiguiente del arte de la memoria. Aristóteles es esencial para la forma escolástica y medieval del arte; Platón es esencial para el arte en el Renacimiento.

Y viene ahora un nombre de recurrente importancia en nuestra historia, Metrodoro de Escepsis, que, según la observación que Quintiliano dejó caer, basaba su memoria en el zodíaco[34]. Todo posterior usuario de un sistema de memoria celeste invocará a Metrodoro de Escepsis como autoridad clásica de su introducción de las estrellas de la memoria. ¿Quién fue Metrodoro de Escepsis?

Pertenece a un período tardío de la historia de la retórica griega, contemporáneo del magno desarrollo de la retórica latina. Con-

forme a las informaciones que ya nos dejara Cicerón, Metrodoro de Escepsis estaba vivo aún en sus tiempos. Fue uno de los letrados griegos a los que Mitrídates Póntico llevó a su corte[35]. En su empeño por conducir al Oriente contra Roma, Mitrídates afectaba el aire de un nuevo Alejandro y trataba de dar un barniz de cultura helenística a la mezcolanza oriental de su corte. Metrodoro parece ser el instrumento griego principal de este proceso. Parece haber desempeñado un considerable papel, tanto político como cultural, en la corte de Mitrídates, de cuyos favores gozó ampliamente por algún tiempo, aun cuando Plutarco insinúe que su brillante pero cruel amo lo mantuvo apartado eventualmente.

Sabemos por Estrabón que Metrodoro fue el autor de una obra, o varias, sobre retórica. «De Escepsis», dice, «vino Metrodoro, varón que cambió sus pesquisas filosóficas por la vida política, y enseñó retórica, principalmente, en sus obras escritas; y empleó un estilo de nuevo cuño y deslumbró a muchos»[36]. Es lícito inferir que la retórica de Metrodoro era del tipo florido «asiático», y es muy probable que expusiese su mnemónica en su obra u obras sobre retórica, en la sección relativa a la memoria como parte de la retórica. Las obras perdidas de Metrodoro pudieron estar entre las obras griegas sobre la memoria que consultó el autor del *Ad Herennium*; es posible que Cicerón y Quintiliano las leyeran. Pero todo lo que hayamos de imaginar se basa en las declaraciones de Quintiliano, según las cuales Metrodoro «encontró trescientos sesenta lugares en los doce signos por los que el sol se desplaza». Un escritor moderno, L. A. Post, ha discutido la naturaleza del sistema memorístico de Metrodoro de la siguiente manera:

Sospecho que Metrodoro estaba versado en astrología, pues los astrólogos dividían el zodíaco no sólo en 12 signos, sino también en 36 decanos, cada uno de los cuales cubría 10 grados; se asociaba a cada decano una figura de decano. Metrodoro agrupó probablemente 10 fondos artificiales (*loci*) bajo cada figura de decano. De este modo tendría una serie de *loci* numerados del 1 al 360, que podría usar en sus operaciones. Mediante un pequeño cálculo podía hallar cualquier fondo (*locus*) valiéndose de su número, y por cuanto todos estaban dispuestos según orden numérico, estaba asegurado

contra el extravío de un fondo. Su sistema estaba, por consiguiente, bien diseñado para la ejecución de percusivas proezas memorísticas[37].

Supone Post que el uso de imágenes astrológicas como lugares aseguraba a Metrodoro el orden de la memoria, precisamente como los lugares normales memorizados de un edificio aseguran el recuerdo de las imágenes que contienen y el de las cosas o palabras asociadas, según el orden debido. El orden de los signos, Aries, Tauro, Géminis, etc., da de una vez un orden fácilmente memorizable; y si, además, Metrodoro contaba en su memoria con las imágenes de los decanos –tres para cada signo–, poseería en la memoria, como dice Post, un orden de imágenes astrológicas, que usadas como lugares le depararían un conjunto de lugares en un orden fijo.

Es ésta una sugerencia sensata y no hay razón para que no se haya de usar un orden de imágenes astrológicas de un modo absolutamente racional, como si fuese un orden de lugares numerados y fácilmente recordable. Esta sugerencia puede incluso dar una pista para explicar algo que siempre me desconcertó, pareciéndome inexplicable en el *Ad Herennium*; me refiero a la imagen de la memoria para recordar el pleito, más concretamente a los testículos del *carnero*. Bien está que por una clara analogía sonora se recuerden con ellos los muchos testigos del caso, pero ¿qué necesidad hay de que sean los testículos de un carnero? ¿Podría ser una explicación el que Aries [carnero] sea el primero de los signos, y que la introducción de una referencia a un carnero en la imagen que se ha de poner en el primer lugar para recordar el pleito ayudara a acentuar el orden del lugar, que era el primero? ¿No será que sin las enseñanzas perdidas de Metrodoro y otros escritores griegos sobre la memoria no podemos entender por completo el *Ad Herennium*?

Quintiliano parece suponer que, cuando Cicerón dice que Metrodoro «anotaba» en la memoria todo lo que quería recordar, entendía que lo anotaba en su interior mediante la memorización en determinados lugares de signos taquigráficos. Si esto es correcto, y si Post está en lo cierto, hemos de imaginar que Metrodoro escribía en su interior taquigráficamente en las imágenes de los signos y decanos que tenía establecidas en su memoria como orden de sus lu-

gares. Abre esto una perspectiva algo alarmante; y el autor del *Ad Herennium* desaprueba el método griego de memorizar signos para cada palabra.

Plinio el Viejo, cuyo hijo asistió a la escuela de retórica de Quintiliano, aporta en su *Historia natural* una pequeña antología de anécdotas sobre la memoria. Ciro sabía los nombres de todos los hombres de su ejército; Lucio Escipión, los nombres de todos los romanos; Cineas podía repetir los nombres de todos los senadores; Mitrídates Póntico conocía las veintidós lenguas que se hablaban en sus dominios; el griego Cármadas recordaba el contenido de todos los volúmenes de una biblioteca. Y tras esta lista de *exempla* (que se repetirá constantemente en los posteriores tratados de la memoria), Plinio afirma que el arte de la memoria

> fue inventado por Simonides Melicus y perfeccionado (*consummata*) por Metrodoro de Escepsis, que podía repetir lo que había oído con las mismas palabras[38].

Al igual que Simónides, Metrodoro hizo avanzar evidentemente el arte. Tuvo que ver con la memoria de palabras, posiblemente mediante la memorización de *notae* o símbolos taquigráficos, y estaba en conexión con el zodíaco. Eso es todo lo que realmente sabemos.

La mnemónica de Metrodoro no tuvo por qué ser irracional en modo alguno. Sin embargo, como se basaba en los signos del zodíaco, pudo inspirar terror y dar lugar a rumores sobre poderes mnemónicos mágicos. Y si empleó ciertamente en su sistema las imágenes de los decanos, a éstas se las consideraba ciertamente imágenes mágicas. Al sofista tardío Dionisio de Mileto, que prosperó durante el reinado de Adriano, se le acusó de enseñar mnemónica a sus alumnos mediante «artes caldeas». Filóstrato, que cuenta la anécdota, rechaza la acusación[39], pero muestra que sobre la memoria pudieron recaer sospechas de esta índole.

El adiestramiento de la memoria con vistas a objetivos religiosos fue relevante en el resurgimiento del pitagorismo de la antigüedad tardía. Yámblico, Porfirio y Diógenes Laercio se refieren a este aspecto de la enseñanza de Pitágoras, aunque sin hacer ninguna alu-

sión específica al arte de la memoria. Filóstrato, en su relación sobre la memoria del sabio señero, o mago, del neopitagorismo Apolonio de Tiana, introduce el nombre de Simónides:

> Habiendo preguntado Euxeno a Apolonio por qué aún no había escrito nada, pese a estar lleno de nobles pensamientos y de expresarse tan clara y prestamente, replicó: «Porque hasta ahora no he practicado el silencio». Desde entonces se resolvió a enmudecer, y no habló ciertamente en absoluto, aunque sus ojos y su mente todo lo recogían y todo lo almacenaban en su memoria. Aun después de llegar a centenario, recordaba mejor que Simónides, y acostumbraba cantar un himno en alabanza de la memoria, a propósito de la cual dijo que todas las cosas se desvanecen con el tiempo, pero que la recordación hace indesvanescible e inmortal al propio tiempo[40].

Durante sus viajes, Apolonio visitó India, donde conversó con un brahmín que le dijo: «Percibo que tienes una excelente memoria, Apolonio, y ésa es la diosa que nosotros adoramos especialmente». Los estudios de Apolonio con el brahmín fueron realmente muy abstrusos y estuvieron dirigidos particularmente a la astrología y la adivinación; el brahmín le regaló siete anillos, grabados con los nombres de los siete planetas, que Apolonio usó según el correspondiente día de la semana[41].

Pudo ser en esta atmósfera donde se desarrolló una tradición que, en su marcha soterrada a través de los siglos y experimentando transformaciones durante el proceso, apareció en la Edad Media como *Ars notoria*[42], arte mágico de la memoria atribuido a Apolonio y a veces a Salomón. El practicante del *Ars notoria* contemplaba figuras o diagramas curiosamente señalados, que llamaban *notae*, al tiempo que recitaba plegarias mágicas. Confiaba en lograr de este modo el conocimiento, o la memoria, de las artes y ciencias todas, contando cada disciplina con una «nota» diferente. Quizá sea el *Ars notoria* un descendiente bastardo del arte clásico de la memoria, o de esa dificultosa rama del arte que hacía uso de «notas» taquigráficas. Se la consideró como una clase particularmente negra de magia y Tomás de Aquino la condenó severamente[43].

El hecho de la historia del arte de la memoria que en la antigüedad más próximamente se relaciona con su historia posterior en el Occidente latino es el empleo que se le dio en la gran era de la oratoria latina, según lo reflejan las reglas del *Ad Herennium* y las recomendaciones de Cicerón. Hemos de imaginarnos, de una manera inconcebible para nosotros, la memoria de un orador instruido de aquel tiempo con sus órdenes arquitectónicos de lugares memorizados y un buen surtido de imágenes para ellos. Hemos visto, en los ejemplos de memorias citados, hasta qué punto producían admiración las proezas de una memoria diestra. Quintiliano habla del estupor que originaban los poderes memorísticos de los oradores. Y llega a sugerir que fue el fabuloso desarrollo que dieron los oradores a la memoria lo que atrajo la atención de los pensadores latinos hacia los aspectos filosóficos y religiosos de la memoria. Las palabras de Quintiliano a este propósito resultan sorprendentes:

> Jamás nos habríamos percatado de hasta qué punto es grande y divino el poder [de la memoria], si no fuese porque la oratoria ha elevado la memoria a su actual posición de gloria[44].

La sugerencia de que la práctica inteligencia latina fue llevada a reflexionar sobre la memoria a causa de su desarrollo en la más importante de las carreras que se le abrían al romano no ha recibido tal vez la atención que merece. No hemos de exagerar el punto de vista, pero resulta interesante echar un vistazo a la filosofía de Cicerón desde este ángulo.

Cicerón no fue sólo la figura más importante en la transferencia de la retórica griega al mundo latino, sino que fue asimismo clave en la popularización de la filosofía platónica. En las *Disputaciones tusculanas*, una de las obras que escribió durante su retiro con el objeto de difundir entre sus compatriotas el conocimiento de la filosofía griega, Cicerón adopta la posición platónica y pitagórica de que el alma es inmortal y de origen divino. La prueba de ello es que el alma posee memoria, «que Platón pretende entender como la recordación de una vida previa». Después de proclamar por extenso su absoluta adhesión a la visión platónica de la memoria, el pensa-

miento de Cicerón se dirige hacia aquellos que han sido famosos por sus poderes memorísticos:

> Por lo que a mí se refiere, me maravilla la memoria en grado aún mayor. Pues ¿qué es eso que nos capacita para recordar, o qué carácter tiene, o cuál es su origen? No me estoy refiriendo a los poderes memorísticos que, según se ha dicho, poseían Simónides o Teodectes, o a los poderes de Cineas, al que Pirro envió como embajador al Senado, o a los poderes, ya en tiempos recientes, de Cármadas o Metrodoro de Escepsis, que no ha mucho tiempo vivía aún, o a los poderes de nuestro propio Hortensio. Hablo de la memoria media del hombre, y principalmente de la de aquellos que se dedican a algún capítulo elevado del estudio y del arte, cuya capacidad mental es difícil de estimar, por cuanto tanto es lo que recuerdan[45].

A continuación examina las psicologías no platónicas de la memoria, la aristotélica y la estoica, concluyendo que éstas no explican los prodigiosos poderes que el alma manifiesta en la memoria. Seguidamente se pregunta cuál es el poder humano que da lugar a todos los descubrimientos e invenciones que enumera[46]; el hombre que fue el primero en dar un nombre a todas y cada una de las cosas; el hombre que fue el primero en unificar las diseminadas unidades humanas constituyendo con ellas la vida social; el hombre que inventó los caracteres de la escritura para representar los sonidos vocales del lenguaje; el hombre que anotó las sendas de las errantes estrellas. Y antes aún, hubo «hombres que descubrieron los frutos de la tierra, el vestido, la vivienda, modos ordenados de vida, la protección contra las criaturas salvajes; hombres por cuya influencia de civilización y refinamiento hemos pasado gradualmente de las indispensables artes manuales a las más bellas artes». Al arte, por ejemplo, de la música y a sus «debidas combinaciones de sonidos musicales». Y al descubrimiento de las revoluciones celestes; así, lo que hizo Arquímedes cuando «fijó en un globo los movimientos de la luna, el sol y las cinco estrellas errantes». Y quedan más famosos campos de la actividad: la poesía, la elocuencia, la filosofía.

Un poder capaz de efectuar tal cantidad de resultados es, en mi opinión, enteramente divino. Pues ¿qué es la memoria de cosas y palabras? ¿Qué, además, la invención? [*Quid est enim memoria rerum et verborum? Quid porro inventio?*] De seguro que ni siquiera Dios puede aprehender nada de más valor que esto [...] Por tanto, el alma es, como digo, divina; como osa Eurípides decir, Dios...[47]

¡Memoria de cosas; memoria de palabras! Es ciertamente significativo que los términos técnicos de la memoria artificial se le ocurran al orador cuando, como filósofo, está probando la divinidad del alma. Esa prueba se halla bajo los encabezamientos de las artes de la retórica, *memoria* e *inventio.* El notable poder que el alma tiene de recordar cosas y palabras es prueba de su divinidad; así como también lo es su poder de invención, no ya en el sentido de inventar los temas o cosas de un discurso, sino en el sentido genérico de invención y descubrimiento. Las cosas que Cicerón alinea como invenciones representan la historia de la civilización humana desde los tiempos más primitivos hasta los más altamente desarrollados. (La capacidad de este desarrollo sería por sí misma prueba del poder de la memoria; en la teoría retórica las cosas inventadas se almacenan en el tesoro de la memoria.) Así, la *memoria* y la *inventio,* en el sentido en que se las trata en las *Disputaciones tusculanas,* son transposiciones de las partes de la retórica a secciones en las que se prueba la divinidad del alma, de acuerdo con los presupuestos platónicos de la filosofía del orador.

En esta obra Cicerón probablemente está pensando en el orador perfecto tal como su maestro Platón lo definió en el *Fedro,* en el orador que conoce la verdad y conoce la naturaleza del alma, y por ello es capaz de persuadir a las almas para la verdad. O bien podemos decir que cuando el orador romano piensa en los poderes divinos de la memoria puede estar asimismo acordándose del adiestramiento memorístico del orador, con toda su amplia y holgada arquitectura de lugares en que se almacenan cosas y palabras. La memoria del orador, con su inflexible educación con vistas a objetivos prácticos, ha pasado a ser la memoria del filósofo platónico en la que encuentra la prueba de la divinidad e inmortalidad del alma.

Pocos pensadores han ponderado tan hondamente los problemas de la memoria y el alma como Agustín, el maestro de retórica pagano cuya conversión al cristianismo relata en su *Confesiones*. En el admirable pasaje sobre la memoria que se halla en esta obra, uno tiene la fuerte impresión de que Agustín poseía una memoria educada en las líneas de la mnemónica clásica:

> Avanzo hacia los campos y los espaciosos palacios de la memoria [*campos et lata praetoria memoriae*] donde se encuentran los tesoros [*thesauri*] de imágenes innumerables, transportadas allá desde las cosas de toda especie que los sentidos perciben. Se almacena allí todo cuanto pensamos, ya por ampliación, ya por disminución, ya por otra clase de variación de las cosas que aporta el sentido; y todo lo que, no habiendo sido aún devorado y enterrado por el olvido, se ha encomendado y atesorado allí. Cuando entro allí, demando al punto lo que quiero se me aparezca, y al punto comparece alguna cosa; otras cosas habrán de ser buscadas por largo tiempo, como si se encontrasen fuera de cierto receptáculo interno; otras salen precipitadamente en tropel y, en la búsqueda y pesquisa de la cosa deseada, comparecen como diciendo: «¿Es esto por ventura?». A éstas las expulso, con la mano de mi corazón, de la faz de mi memoria; hasta que aparezca, sin velos y a la luz, la que yo quiero, saliendo fuera de su lugar secreto. Advienen prestamente otras cosas, en orden ininterrumpido, según se las ha convocado; al frente, aquellas que abren el paso a las siguientes; y según abren el paso se ocultan de la vista, aprestándose a comparecer a voluntad. Todo esto tiene lugar cuando recito algo de memoria[48].

Así se abre la meditación sobre la memoria, con la ilustración, en la primera frase, de la memoria como serie de edificios, como «espaciosos palacios», y con el empleo de la palabra *thesaurus* para aludir a sus contenidos, recordando la definición que el orador daba de la memoria como «*thesaurus* de las invenciones y de todas las partes de la retórica».

En estos párrafos iniciales, Agustín habla de las imágenes procedentes de las impresiones sensoriales, que se almacenan en el «vasto patio» de la memoria [*in aula ingenti memoriae*], en su «amplia e ilimitada cámara» [*penetrale amplum et infinitum*]. Mirando en el in-

terior, ve el universo entero reflejado en imágenes que reproducen no sólo los propios objetos, sino incluso los espacios intermedios con admirable exactitud. Pero ni siquiera esto agota la capacidad de la memoria, pues ella contiene también

un lugar interior, que no es, sin embargo, lugar alguno: y no son las imágenes de las cosas, sino las propias cosas[49].

Y también se conservan en la memoria las afecciones de la mente.

El problema de las imágenes atraviesa el discurso entero. Cuando se nombra una piedra o el sol, aun cuando no estén las propias cosas a la vista del sentido, sus imágenes están presentes en la memoria. Pero cuando se nombra «salud», «memoria», «olvido», ¿están o no presentes como imágenes en la memoria? Agustín parece distinguir la memoria de las impresiones sensoriales de la memoria de las artes y las afecciones de la siguiente manera:

Contempla en las explanadas, cuevas y cavernas de mi memoria innumerables [cosas] y entiende que está innumerablemente llena de clases innúmeras de cosas, ya como imágenes, ya como cuerpos; ora en presencia actual, como las artes; ora en ciertas nociones e impresiones, como las afecciones de la mente que retiene la memoria aun cuando la mente no se percate, por cuanto todo lo que está en la memoria, también está en la mente: sobre todas estas cosas yo corro, vuelo, me zambullo aquí y allá, en cuanto me es posible, y no encuentro término[50].

Se adentra a continuación en mayores profundidades para encontrar a Dios en la memoria, pero no como imagen, ni en lugar alguno:

A mi memoria le has concedido el honor de residir en ella; pero en qué cuarto de la memoria residas es lo que yo considero. Pues pensando en Ti, he ido más allá de aquellas partes de la memoria que las bestias también han traspasado, pero no Te encontré allí, entre las imágenes de las cosas corporales; y llegué a aquellas partes a las que encomendé las afecciones de mi mente, y no Te encontré allí. Y entré en el propio asiento de mi mente

[...] y tampoco allí estabas [...] ¿Y por qué ando buscando el lugar en que moras, como si allí dentro hubiese lugares? [...] No hay lugar alguno; vamos hacia delante y hacia atrás y no hay lugar...[51]

Es en calidad de cristiano como Agustín busca a Dios en la memoria, y es en calidad de platonista cristiano, en la creencia de que el conocimiento de lo divino está innato en la memoria. Pero esa amplia y resonante memoria en la que se produce la búsqueda ¿no es la de un orador instruido? ¡Qué surtido de primera clase de nobles lugares de la memoria tenía a la mano aquel que pudo ver en el cenit de su esplendor los edificios del mundo antiguo no mucho antes de su destrucción!

«Cuando rememoro cierto arco, hermosa y simétricamente labrado, que, digamos, vi en Cartago», dice Agustín en otra obra y en otro contexto, «una realidad que, habiendo sido dada a conocer a la mente por los ojos, se ha trasladado a la memoria y ocasiona la visión imaginaria»[52].

Suavemente se ha producido la transición de Cicerón, retórico instruido y platonista religioso, a Agustín, retórico instruido y platonista cristiano, y hay afinidades obvias entre el Agustín que trata sobre la memoria y el Cicerón que trata sobre la memoria en las *Disputaciones tusculanas.* Además, el propio Agustín es quien dice que fue la lectura de una obra perdida de Cicerón, el *Hortensio* (así llamada por el nombre de aquel amigo de Cicerón de memoria tan excelente), lo que, antes que otras cosas, le impulsó a pensar seriamente en cuestiones religiosas, lo que «alteró mis afectos y convirtió mis plegarias hacia Ti, oh Señor»[53].

No recomienda ni estudia Agustín en los pasajes citados la memoria artificial, sino que sus exploraciones, casi inconscientemente, están meramente implicando una memoria que, por su extraordinaria capacidad y organización, no es igual a la nuestra. Las miradas sobre la memoria del más influyente de los Padres de la Iglesia latinos originan especulaciones de cómo pudo haber sido una memoria artificial cristianizada. ¿Las figuras humanas de «cosas» como Fe, Esperanza y Caridad, y las de las demás virtudes y vicios, o las de las artes liberales, habrían tenido sus «lugares» en una memoria de tal

género, y habrían sido, tal vez, memorizados los lugares dentro de las iglesias?

De esta clase son los interrogantes que a menudo rondan al estudioso de este en verdad muy elusivo arte a todo lo largo de su historia. Todo lo que se puede decir es que estas ojeadas indirectas son lo único que se nos otorga antes de que el arte se precipite, con toda la civilización antigua, en la Edad Oscura, donde se lo podrá ver en un contexto más elevado. Y no debemos olvidar que Agustín le concedía el honor de ser una de las tres potencias del alma, Memoria, Entendimiento y Voluntad, que son la imagen de la Trinidad en el hombre.

Capítulo III
El arte de la memoria en la Edad Media

Alarico saqueó Roma en el año 410, y los vándalos conquistaron el norte de África en 429. Agustín moría en 430, durante el asedio que los vándalos infligieron a Hipona. En esta época terrible de derrumbamientos escribió Marciano Capella su *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, obra que conservaba para la Edad Media los contornos del sistema educativo antiguo en las siete artes liberales (gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música, astronomía). En su relación de las partes de la retórica, Marciano hace en el capítulo de la memoria una breve descripción de la memoria artificial. De este modo la hizo entrar en el arte de la Edad Media, firmemente alojada en su nicho correspondiente, dentro del esquema de las artes liberales.

Marciano residía en Cartago, donde se hallaban las grandes escuelas de retórica en las que Agustín había enseñado antes de su conversión. En los círculos de retórica del norte de África se conocía ciertamente el *Ad Herennium*; y se ha sugerido que el tratado tuvo un renacimiento tardío en esa área, desde donde se difundiría a Italia[1]. Lo conocía Jerónimo, quien lo menciona dos veces atribuyéndolo a Tulio[2], como lo hicieron en la Edad Media. Sin embargo, el conocimiento de la memoria artificial no iba a depender de los Padres de la Iglesia con educación retórica, como Agustín y Jerónimo, ni del conocimiento del propio texto del pagano Marciano Capella. Todos los estudiantes de retórica conocían sin duda las técnicas como en tiempos de Cicerón, y éstas habrían llegado hasta Marciano a través de la vida civilizada de la antigüedad, que aún no habían arrasado por completo las invasiones de los bárbaros.

En su ordenado repaso de las cinco partes de la retórica llega Marciano en el momento debido a la cuarta parte, la *memoria*, de la que habla así:

El orden nos lleva ahora a los preceptos de la memoria, que es ciertamente un [don] natural, pero que puede encontrar asistencia en el arte. Este arte se basa no sólo en unas pocas reglas, sino que requiere una buena dosis de ejercicio. Su utilidad es que nos capacita para aprehender palabras y cosas con una comprensión rápida y firme. No hemos de retener [en la memoria] sólo aquellos asuntos que nosotros mismos hemos inventado, sino también los que nuestro adversario aporte en la disputa. Se sostiene que Simónides, poeta y también filósofo, inventó los preceptos de este arte, pues cuando repentinamente se derrumbó una sala de banquetes y los parientes de las víctimas no pudieron reconocer [los cuerpos], él informó sobre el orden en que estaban sentados y sus nombres, que había registrado en la memoria. Esta [experiencia] le enseñó que es el orden lo que sirve de sostén para los preceptos de la memoria. Se han de ponderar estos [preceptos] en lugares bien iluminados [*in locis illustribus*], en los cuales se han de ubicar las imágenes de las cosas [*species rerum*]. [Para recordar], por ejemplo, una boda, puedes considerar mentalmente una muchacha tocada con un velo; o una espada o alguna otra arma, para un asesino; en cuanto se depositan las imágenes [en un lugar] se ha de devolver el lugar a la memoria. Pues así como lo escrito se fija con letras en cera, así lo que se consigna en la memoria se imprime en lugares, como en la cera o en la página; y la recordación de las cosas se produce por las imágenes, como si fuesen letras. Pero, como más arriba se ha dicho, este asunto requiere mucha práctica y trabajo, de ahí que habitualmente se aconseje que tomemos nota de las cosas que queremos retener con facilidad, de suerte que, si el material es largo, dividiéndolo en partes pueda quedar más fácilmente adherido [a la memoria]. Es provechoso ubicar *notae* junto a cada uno de los puntos que queramos retener. [En la memorización, el asunto] no ha de ser leído en alta voz, sino meditado con un murmullo. Y es obviamente mejor ejercitar la memoria por la noche que por el día, cuando el vasto silencio que nos rodea nos ayuda de tal modo que los sentidos no desvían hacia fuera la atención.

Hay memoria de cosas y memoria de palabras, pero no se han de memorizar siempre las palabras. A menos que se cuente con [mucho] tiempo para la meditación, bastará con retener en la memoria las cosas, particularmente si no se tiene una memoria buena por naturaleza[3].

Podemos reconocer aquí con bastante claridad los temas de la memoria artificial, pese a ser una relación muy sucinta. Las reglas de lugares quedan limitadas a sólo una (buena iluminación); no se dan reglas para las percusivas *imagines agentes*, aun cuando uno de los ejemplos de imágenes es humano (la muchacha en traje de novia); la otra (el arma) es del tipo de las de Quintiliano. Sería imposible practicar el arte con instrucciones tan ligeras como éstas, pero se ha dicho lo bastante para hacer reconocible el tema si se disponía de la descripción del *Ad Herennium*, como ciertamente sucedía en la Edad Media.

No obstante, Marciano parece recomendar el método de Quintiliano para memorizar mediante la visualización de la tablilla o de la página manuscrita en que se escribe el asunto –dividido en partes claramente definidas y con algunas señales o *notae* como puntos espaciales de referencia–, que se ha de encomendar a la memoria con un débil murmullo. Lo vemos atento a sus páginas cuidadosamente preparadas, y le oímos turbar débilmente el silencio de la noche con sus murmullos.

En la antigüedad se consideró al sofista Hipias de Elis causante del sistema de educación general basado en las artes liberales[4]; Marciano Capella las conocía en su tardía forma latina, en los tiempos inmediatamente anteriores al derrumbamiento de toda la organización educativa con la demolición del mundo antiguo. Presentó su obra sobre éstas en la forma romántica y alegórica que tan altamente atractivo lo hizo en la Edad Media. En las «nupcias de Filología y Mercurio», la novia recibía como regalo de bodas las siete artes liberales personificadas en mujeres. La Gramática era una severa señora de edad, que porta un cuchillo y una lima con los que borrar los errores gramaticales de los niños. La Retórica era una espigada y hermosa mujer, ataviada con ricas vestiduras decoradas con las figuras del discurso y portando armas con las que herir a sus adversarios. Las personificaciones de las artes liberales se adaptan notablemente bien a las reglas de las imágenes de la memoria artificial –percusivamente feas o hermosas–, llevando consigo imágenes secundarias para recuerdo de las partes, como el hombre de la imagen del pleito. El estudiante medieval que comparase su *Ad Heren-*

nium con la memoria artificial de Marciano podría haber pensado que se le introducía en una memoria clásica correcta para las «cosas» liberales.

En el mundo de los bárbaros las voces de los oradores enmudecieron. Cuando falta la seguridad la gente no puede celebrar encuentros pacíficos para escuchar discursos. La enseñanza se retiró a los monasterios, y el arte de la memoria con fines retóricos se hizo innecesario, si bien la memorización quintilianista de una página escrita preparada podía ser aún de utilidad. Casiodoro, uno de los fundadores del monacato, no menciona la memoria artificial en la sección de retórica de su enciclopedia sobre las artes medievales. Tampoco la mencionan Isidoro de Sevilla ni Beda el Venerable.

Uno de los momentos más agudos de la historia de la civilización occidental se produce cuando Carlomagno requiere a Alcuino para que acuda a Francia a restaurar el sistema educativo de la antigüedad en el imperio carolingio. Alcuino escribió el diálogo «Sobre la retórica y las virtudes» para su real señor; en él Carlomagno pide se le instruya en las cinco partes de la retórica. Cuando llegan a la memoria mantienen la siguiente conversación:

Carlomagno: ¿Qué has ahora de decirme sobre la memoria que supongo es la más noble parte de la retórica?

Alcuino: Qué verdad he de decir sino repetir las palabras de Marco Tulio, que «la memoria es el tesoro de todas las cosas y si no se la hace custodia de las cosas y palabras ideadas, sabemos que todas las otras partes del orador, por más distinguidas que sean, se vuelven nada».

Carlomagno: ¿No hay otros preceptos que nos digan cómo puede ser obtenida o incrementada?

Alcuino: Sobre ella no tenemos más preceptos que ejercicio en memorizar, práctica en escribir, aplicación al estudio, y el evitar la embriaguez, que es la mayor afrenta que se le puede hacer a todos los buenos estudios...[5]

¡La memoria artificial ha desaparecido! ¡Sus reglas se han desvanecido y se las ha reemplazado con un «evitar la embriaguez»! Alcuino tenía pocos libros a su disposición; confeccionó su retórica a partir de sólo dos fuentes, el *De inventione* de Cicerón y la retórica de

Julius Victor, con una pequeña ayuda de Casiodoro y de Isidoro[6]. De éstos sólo Julius Victor menciona la memoria artificial y apenas de pasada y a la ligera[7]. De ahí que la esperanza de Carlomagno de que pudiese haber otros preceptos para la memoria sufriese un buen chasco. Pero no se le dejó de hablar sobre las virtudes prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Y cuando preguntó por las partes de la prudencia obtuvo la respuesta correcta: «Tres, *memoria, intelligentia, providentia*»[8]. Alcuino usaba, por supuesto, el tratamiento que Cicerón da a las virtudes en *De inventione;* pero parece que no conoció el segundo caballo del carro, el *Ad Herennium,* que, como parte de la prudencia, transportaría la memoria artificial a muy empinadas alturas.

Resulta algo extraño el desconocimiento que Alcuino tenía del *Ad Herennium,* ya que Lupus de Ferrières lo menciona en el año 830 y de él existen varios manuscritos del siglo IX. Los manuscritos más antiguos no son completos; les faltan partes del libro primero, que no es el que contiene la sección de la memoria. Los manuscritos completos que subsisten datan del siglo XII. La gran cantidad, poco habitual, de manuscritos que han llegado hasta nosotros atestiguan la popularidad de la obra; la mayoría datan del siglo XII al XIV, cuando parece que la obra estuvo más en boga[9].

Todos los manuscritos adscriben la obra a Tulio, y se la asocia al genuinamente ciceroniano *De inventione*; la costumbre de relacionar ambas obras quedó ciertamente establecida en el siglo XII[10]. Se da primero el *De inventione* –descrito como Retórica Primera o Vieja Retórica–, seguido inmediatamente del *Ad Herennium* como Retórica Segunda o Nueva Retórica[11]. Se pueden presentar muchas pruebas de cómo fue universalmente aceptada esta clasificación. Dante, por ejemplo, la considera obviamente segura cuando presenta la «prima rhetorica» como referencia para una cita del *De inventione*[12]. La eficaz alianza de las dos obras era aún operativa cuando apareció la primera edición impresa del *Ad Herennium,* en Venecia, en 1470; se publicó juntamente con *De inventione,* recibiendo en la portada ambas obras el título tradicional de *Rhetorica nova et vetus.* Esta asociación es de gran importancia para comprender la forma medieval de la memoria artificial. Pues Tulio prestó mucha atención en su

Retórica Primera a la ética y a las virtudes, presentándolas como «invenciones» o «cosas» sobre las que el orador debería tratar en el discurso. Por su parte, en la Retórica Segunda proporcionó reglas acerca de cómo se habían de almacenar las «cosas» inventadas en el tesoro de la memoria. ¿Cuáles eran las cosas que el piadoso Medievo quería sobre todo recordar? Seguramente eran las cosas que formaban parte de la salvación o la condenación, los artículos de la fe, los caminos que por las virtudes llevan al cielo y por los vicios al infierno. Éstas eran las cosas que esculpió en lugares de sus iglesias y catedrales, que pintó en sus ventanales y frescos. Y éstas eran las cosas que quería sobre todo recordar valiéndose del arte de la memoria, el cual se iba a emplear para fijar en la memoria el complejo material del pensamiento didáctico medieval. El término «mnemotecnia», con sus modernas asociaciones, es inadecuado para la descripción de este proceso, que sería mejor denominar transformación medieval del arte clásico.

Es de gran importancia subrayar que la memoria artificial del Medievo descansaba, por lo que sé, enteramente en la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*, estudiada sin la asistencia de las otras dos fuentes del arte clásico. Podría ser discutible decir que la Edad Media desconocía por completo las otras dos fuentes; muchos estudiosos medievales, particularmente del siglo XII[13], conocían el *De oratore*, si bien probablemente en copias incompletas; puede empero resultar peligroso decir que el texto completo era desconocido hasta su descubrimiento en Lodi, en 1422[14]. Lo mismo puede aducirse para la *Institutio* de Quintiliano; se la conocía en la Edad Media aunque en copias incompletas; probablemente los pasajes sobre mnemónica no llegaron a ser accesibles antes del muy cacareado hallazgo de un texto completo encontrado en St. Gall el año 1416 por Poggio Bracciolini[15]. Comoquiera que sea, y pese a la posibilidad –que no se ha de excluir– de que unos pocos espíritus medievales se encontraran con las mnemónicas de Cicerón y Quintiliano[16], es cierto que estas fuentes no se generalizaron en la tradición de la memoria hasta el Renacimiento. Al estudioso medieval, embarullado con las reglas de lugares e imágenes del *Ad Herennium*, no le era posible un acercamiento a la clara descripción del proceso mne-

motécnico dada por Quintiliano; tampoco conoció la fría discusión de Quintiliano sobre sus ventajas e inconvenientes. Para el estudioso medieval las reglas del *Ad Herennium* eran las reglas de Tulio, que era preciso obedecer aun cuando no se las entendiese muy bien. Su otra fuente disponible podía ser Marciano Capella, con su incomprensible estofado de reglas dentro de un decorado alegórico.

Alberto Magno y Tomás de Aquino no conocían otras fuentes para las reglas que la obra que ellos llamaban «Retórica Segunda de Tulio». Es decir, lo único que conocían de memoria artificial era lo que contenía el *Ad Herennium*, que ellos conocieron a través de una tradición bien establecida desde la Alta Edad Media, en el contexto de la «Retórica Primera de Tulio», el *De inventione*, con sus definiciones de las cuatro virtudes cardinales y sus partes. De ahí procede el que los tratados escolásticos de *ars memorativa* –los de Alberto Magno y Tomás de Aquino– no formen parte de un tratado sobre retórica como en las fuentes antiguas. La memoria artificial se ha desplazado de la retórica a la ética. Es bajo el epígrafe de la «Prudencia» donde Alberto Magno trata sobre la memoria; y esto es por sí mismo, con seguridad, una indicación de que la memoria artificial medieval no es precisamente aquello que nosotros llamaríamos «mnemotecnia», a la que, por útil que a veces pueda ser, vacilaríamos en clasificar como una de las partes de las virtudes cardinales.

Es muy improbable que Alberto y Tomás fuesen los que inventasen esta trascendental transformación. Es más probable que la interpretación ética o prudencial de la memoria artificial ya se encontrase en los comienzos de la Edad Media. Y esto queda, por cierto, vigorosamente indicado en los contenidos peculiares de un tratado preescolástico relativo a la memoria sobre el que echaremos un vistazo antes de entrar en la Escolástica, pues nos proporciona un vislumbre de la cara que pudo tener la memoria medieval antes de que la Escolástica la adoptase.

Como es bien conocido, a comienzos de la Edad Media la tradición de la retórica clásica adoptaba la forma de *Ars dictaminis*, arte de escribir cartas y del estilo que se había de emplear en los procedimientos administrativos. Bolonia era uno de los más importantes centros de esta tradición, y en los últimos años del siglo XII y pri-

meros del XIII la boloñesa escuela del *dictamen* gozaba de gran renombre por toda Europa. Miembro famoso de esta escuela era Boncompagno da Signa, autor de dos obras sobre retórica, la segunda de las cuales, la *Rhetorica Novissima,* fue escrita en Bolonia el año 1235. En su estudio sobre Guido Faba, otro miembro de la boloñesa escuela del *dictamen* –de aproximadamente el mismo período–, E. Kantorowicz ha llamado la atención sobre la vena de misticismo que recorre la escuela, sobre su tendencia a ubicar la retórica en un emplazamiento cósmico, a elevarla a una «esfera de cuasi-santidad en rivalidad con la teología»[17]. Muy señalada es esta tendencia de la *Rhetorica Novissima,* en donde se sugieren orígenes sobrenaturales para, por ejemplo, la *persuasio,* que tenía que existir en los cielos pues sin ella Lucifer no habría sido capaz de persuadir a los ángeles a caer con él. Y la metáfora, o *transumptio,* debía, sin lugar a dudas, haber sido inventada en el paraíso terrenal.

En su recorrido por las artes de la retórica, en este exaltado encuadre mental, llega Boncompagno a la memoria, que afirma pertenece no sólo a la retórica sino a todas las artes y profesiones, todas las cuales tienen necesidad de ella[18]. Introduce así el tema:

> *Qué es la memoria.* La memoria es un glorioso y admirable don de la naturaleza por el que recordamos las cosas pasadas, abrazamos las cosas presentes y contemplamos las cosas futuras por su parecido con las pasadas.
>
> *Qué sea memoria natural.* La memoria natural deriva exclusivamente del don de la naturaleza, sin la ayuda de artificio alguno.
>
> *Qué sea memoria artificial.* Memoria artificial es el auxiliar y asistente de la memoria natural [...] y es llamada «artificial» a partir de «arte», ya que es hallada artificialmente valiéndose de argucias mentales[19].

La definición de la memoria puede sugerir las tres partes de la prudencia: las definiciones de memoria natural y artificial son ciertamente ecos de la obertura de la sección sobre la memoria del *Ad Herennium,* bien conocida en la tradición del *Ars dictaminis.* Nos parece detectar aquí una prefiguración del tratamiento prudencial de la memoria artificial escolástica, y quedamos a la espera de oír a Boncompagno dar las reglas de la memoria.

En vano esperamos, pues la materia sobre la que trata Boncompagno bajo el rótulo de la memoria parece tener poca conexión con la memoria artificial, tal como fue expuesta en el *Ad Herennium*.

La naturaleza humana, se nos informa, ha sido corrompida de su forma angélica original por la caída, y esto ha corrompido la memoria. Según la «disciplina filosófica», el alma antes de entrar en el cuerpo conocía y recordaba todas las cosas, mas desde su infusión en el cuerpo han quedado turbados sus conocimientos y su memoria; esta opinión ha de ser empero inmediatamente rechazada por ser contraria a la «enseñanza teológica». De los cuatro humores, el sanguíneo y el melancólico son los mejores para la memoria; en particular los melancólicos retienen especialmente bien a consecuencia de su constitución dura y seca. Cree el autor que las estrellas ejercen influencia sobre la memoria; pero cómo esto funcione, sólo Dios lo sabe, y nosotros no debemos inquirir demasiado sobre ello[20].

Contra los argumentos de quienes dicen «que a la memoria natural no se la puede asistir con ayudas artificiales», se puede objetar que en las Escrituras hay muchas menciones a ayudas artificiales de la memoria; por ejemplo, el canto del gallo hizo que Pedro recordase algo, y aquello era un «signo de la memoria». Éste es sólo uno de los muchos «signos de la memoria» que alega Boncompagno con la autoridad de las Escrituras, de las que extrae una gran lista[21].

Pero el aspecto con mucho más sorprendente de la sección sobre memoria de Boncompagno es que incluye, en conexión con la memoria y la memoria artificial, la memoria del paraíso y el infierno.

Sobre la memoria del Paraíso. Santos varones [...] sostienen con firmeza que la divina majestad reside en el trono más elevado, ante el que están los querubines, los serafines, y los otros órdenes angélicos. Leemos asimismo que allí hay gloria inefable y vida eterna [...] La memoria artificial no proporciona ayuda alguna en estas cosas inefables [...]

Sobre la memoria de las regiones infernales. Recuerdo haber visto el monte al que, literariamente, se llama Etna y, vulgarmente, Vulcano, del que vi –cuando yo me encontraba cerca de él embarcado– salir despedidas bolas sulfurosas, encendidas y brillantes; y dicen que eso ocurre siempre. De ahí

que muchos sostengan que es el monte del Infierno. Comoquiera que sea y dondequiera que el Infierno pueda encontrarse, yo creo firmemente que Satanás, príncipe de los demonios, es torturado en ese abismo junto con sus mirmidones.

Sobre ciertos herejes que afirman que el Paraíso y el Infierno son materias opinables. Algunos atenienses que estudiaron disciplinas filosóficas y vagaron por demasiadas sutilezas, negaron la resurrección del cuerpo [...] Herejía condenable imitada hoy por algunas personas [...] Nosotros creemos sin atisbo de duda en la fe católica, Y DEBEMOS RECORDAR CON ASIDUIDAD LOS GOZOS INVISIBLES DEL PARAÍSO Y LOS TORMENTOS ETERNOS DEL INFIERNO[22].

En indudable conexión con la necesidad primaria de recordar paraíso e infierno como ejercicio principal de la memoria, está la lista de virtudes y vicios que da Boncompagno; los llama «notas memoriales que podemos llamar direcciones o *signacula*, a través de las cuales podremos frecuentemente dirigirnos en los senderos de la recordación». Entre tales «notas memoriales» están las siguientes:

...sabiduría, ignorancia, sagacidad, imprudencia, santidad, perversidad, benignidad, crueldad, mansedumbre, furor, astucia, simplicidad, orgullo, humildad, audacia, temor, magnanimidad, pusilanimidad...[23]

Aun cuando Boncompagno sea en cierto modo una figura excéntrica y no se la pueda considerar enteramente representativa de su tiempo, con todo, ciertas reflexiones inducen a pensar que una interpretación, pietística y moralizada, de la memoria y de su uso, cual la suya, bien pudo ser el telón de fondo frente al que Alberto y Tomás formularon sus cuidadosas revisiones de las reglas de la memoria. Es extremadamente probable que Alberto Magno supiese de la retórica mística de la escuela de Bolonia, pues los dominicos tenían en esa ciudad uno de sus más importantes centros para la educación de sus frailes más doctos. Después de hacerse miembro de la Orden Dominica en 1223, Alberto estudió en la casa que los dominicos tenían en Bolonia. Es improbable que no se produjera ningún contacto entre los dominicos de Bolonia y la escuela boloñesa del

dictamen. Boncompagno apreciaba ciertamente a los frailes, pues en su *Candelabrium eloquentiae* hace elogios de los predicadores dominicos y franciscanos[24]. Quizás por eso mismo la sección sobre memoria de la retórica de Boncompagno prefiere la tremenda extensión del adiestramiento de la memoria que como actividad virtuosa Alberto y Tomás (éste fue, por supuesto, educado por Alberto) recomendaron en sus *Summae.* Es lícito sugerir que Alberto y Tomás pudieron dar por sentado –como algo validado en una temprana tradición medieval– que la memoria artificial tenía que ver con la recordación del paraíso y del infierno, y con las virtudes y vicios entendidos como «notas memoriales».

Además encontraremos tal visión en posteriores tratados de la memoria, que están ciertamente en la tradición que entronca con la versión escolástica de la memoria artificial. Se discurre sobre el paraíso y el infierno como si fuesen «lugares de la memoria», en algunos casos con diagramas de esos «lugares» para su uso en la «memoria artificial»[25]. Boncompagno, como se verá más adelante, prefigura asimismo otras características de la posterior tradición de la memoria.

Deberíamos, pues, estar en guardia frente a la suposición de que, cuando Alberto y Tomás abogan tan vigorosamente por el ejercicio de la «memoria artificial» como parte de la prudencia, están necesariamente hablando de lo que nosotros llamaríamos «mnemotecnia». Acaso nos quieren decir, entre otras cosas, que la impresión en la memoria de imágenes de virtudes y vicios, hechos vívidos y percusivos según las reglas clásicas, en calidad de «notas memoriales», nos ayudarán a llegar al cielo y evitar el infierno.

Los escolásticos daban probablemente relevancia, ora revisándolos ora reexaminándolos, a los supuestos ya existentes, como un aspecto más de su revisión del entero esquema de las virtudes y los vicios. Esta revisión se hacía necesaria tras la recuperación de Aristóteles, cuyas nuevas contribuciones a la suma del conocimiento que el catolicismo habría de absorber eran de tanta importancia en el campo de la ética como en otros campos. La *Ética nicomáquea* complicaba las virtudes, los vicios y sus partes, y la nueva evaluación que Alberto y Tomás dieron de la prudencia forma parte de su esfuerzo general por actualizar las virtudes y los vicios.

Lo que asimismo era sorprendentemente nuevo era su examen de los preceptos de la memoria artificial a la luz de la psicología aristotélica del *De memoria et reminiscentia.* Su triunfal conclusión de que Aristóteles confirmaba las reglas de Tulio daba para siempre bases nuevas a la memoria artificial. La retórica tiene, por lo general, un grado más bien inferior dentro de la perspectiva escolástica que vuelve la espalda al humanismo del siglo XII. Pero esa parte de la retórica que es la memoria artificial abandona su nicho del esquema de las artes liberales para pasar a ser no sólo parte de una virtud cardinal, sino también objeto valioso del análisis dialéctico.

Volvámonos ahora al examen de Alberto Magno y Tomás de Aquino que trata de la memoria artificial.

El *De bono* de Alberto Magno es, como su propio título indica, un tratado «sobre lo bueno», o sobre ética[26]. El núcleo del libro lo forman sus secciones sobre las cuatro virtudes cardinales, fortaleza, templanza, justicia y prudencia. Introducen a estas virtudes las definiciones que de ellas se dan en la Retórica Primera de Tulio, y sus partes o subdivisiones proceden también del *De inventione.* Se cita asimismo, por supuesto, a otras autoridades, de la Escritura, patrísticas y paganas –Agustín, Boecio, Macrobio, Aristóteles–, pero las cuatro secciones del libro sobre las cuatro virtudes dependen, en su estructura y definiciones principales, del *De inventione.* Parece como si Alberto estuviese tan impaciente por poner la ética del Nuevo Aristóteles en línea junto a la del Tulio de la Retórica Primera como junto a la de los Padres cristianos.

Cuando discute las partes de la prudencia, afirma Alberto que seguirá las divisiones hechas por Tulio, Macrobio y Aristóteles, comenzando por las expuestas por

Tulio, al final de la Retórica Primera, donde dice que las partes de la prudencia son *memoria, intelligentia, providentia*[27].

Indagaremos primero, continúa, qué sea la memoria, a la que Tulio es el único en hacer parte de la prudencia. En segundo lugar, indagaremos qué sea el *ars memorandi* del que Tulio habla. La dis-

cusión siguiente está comprendida en estos dos encabezamientos, o *articuli.*

En el *articulus* primero se deshace de las objeciones que se pueden presentar contra la inclusión de la memoria dentro de la prudencia. Éstos son dos principalmente (si bien están expuestos bajo cinco encabezamientos). Primero, que la memoria está en la parte sensitiva del alma, en tanto que la prudencia en la parte racional. Respuesta: la reminiscencia, tal como la define el Filósofo, se halla en la parte racional, y la reminiscencia es la clase de memoria que forma parte de la prudencia. Segundo, que la memoria, como registro de impresiones y eventos pasados, no es un hábito, en tanto que la prudencia es un hábito moral. Respuesta: la memoria puede ser un hábito moral cuando se la emplea para recordar las cosas pasadas con vistas a conducirse prudentemente en el presente, y a la prudente previsión del futuro.

Solución. La memoria como reminiscencia y la memoria usada para sacar provechosas lecciones del pasado es parte de la prudencia[28].

El *articulus* segundo discute «el *ars memorandi* que Tulio presenta en la Retórica Segunda». Entresaca veintiún puntos, en el curso de los cuales las reglas de lugares y de imágenes son citadas *verbatim* a partir del *Ad Herennium,* con comentarios y críticas. La solución recorre de cabo a rabo los veintiún puntos, resuelve los problemas, suprime todas las críticas, y confirma las reglas[29].

Se abre la discusión con la definición de memoria natural y artificial. La memoria artificial, se afirma ahora, es también un hábito y forma parte de la parte racional del alma, teniendo que ver con lo que Aristóteles llama reminiscencia. «Lo que él [Tulio] dice sobre la memoria artificial, que está confirmado por la inducción y el precepto de la razón..., forma parte no de la memoria sino de la reminiscencia, según Aristóteles dice en el libro *De memoria et reminiscentia.*»[30] Así, para comenzar tenemos la aleación de la reminiscencia de Aristóteles con el adiestramiento de la memoria del *Ad Herennium.* Por lo que yo sé, fue Alberto el primero que hizo la aleación.

A continuación vienen los preceptos, comenzando, por supuesto, por las reglas de lugares. Al discutir la frase que en el *Ad Herennium* describe los lugares buenos de la memoria como *breviter, per-*

fecte, insigniter aut natura aut manu, Alberto se pregunta cómo un lugar puede ser al mismo tiempo *brevis* y *perfectus*. Pareciera como si Tulio se estuviese contradiciendo aquí[31]. La solución radica en que Tulio entiende por un lugar *brevis* aquel que no ha de «distender el alma» llevándola por «espacios imaginarios como un campamento o una ciudad»[32]. De esto se deduce que el propio Alberto aconseja sólo el uso de lugares memorísticos «reales», memorizados en edificios reales, no la erección de sistemas memorísticos imaginarios. Desde el momento en que ha mencionado, en la solución previa, que los lugares memorísticos «solemnes y raros» son los más «movientes»[33], uno acaso deba deducir que la mejor clase de edificio para la formación de lugares de la memoria sería una iglesia.

¿Qué quiere decir, de nuevo, Tulio, cuando afirma que los lugares han de ser memorables *aut natura aut manu*?[34] Debiera haber definido Tulio lo que entiende por ello, cosa que no hace en parte alguna. La respuesta es que un lugar memorable por naturaleza es, por ejemplo, un campo; y un lugar memorable por la mano es un edificio[35].

Se citan ahora las cinco reglas para la elección de lugares, a saber: 1) que estén en parajes tranquilos a fin de evitar molestias a la intensa concentración que la memorización precisa; 2) que no sean muy parecidos, por ejemplo que no haya demasiadas intercolumnaciones idénticas; 3) que no sean ni muy grandes ni muy chicos; 4) que no sean demasiado brillantes ni demasiado oscuros; 5) que los intervalos entre ellos sean moderados, de unos treinta pies[36]. Se ha objetado que estos preceptos no abarcan toda la práctica de la memoria corriente, pues «mucha gente recuerda por ordenaciones de lugares contrarias a las descritas»[37]. Pero la solución es que Tulio quiere decir que aunque personas diferentes escojan lugares diferentes –unos un campo, otros un templo, otros un hospital– conforme a lo que más les «mueve», sin embargo, los cinco preceptos siguen siendo buenos sea cual fuere la naturaleza del sistema de lugares que cada cual escoja[38].

Como filósofo y teórico del alma, Alberto ha de detenerse, y preguntarse qué es lo que está haciendo. Estos lugares que han de ser vigorosamente impresos en la memoria son lugares corporales [*loca*

corporalia][39], puesto que es la imaginación la que recibe las formas corporales procedentes de las impresiones sensoriales y no la parte intelectual del alma. Sí, pero estamos hablando no de la memoria sino de la reminiscencia, que usa los *loca imaginabilia* para objetivos racionales[40]. Alberto necesita asegurarse a sí mismo sobre este punto antes de recomendar un arte que parece elevar la potencia inferior de la imaginación a las cumbres de la parte racional del alma.

Y cuando está ya a punto de llegar a los preceptos de las imágenes, brazo número dos de la memoria artificial, ha de despejar otro punto intrincado. Como ha dejado dicho en su *De anima* (a la que hace aquí referencia), la memoria es el *thesaurus* no sólo de las formas e imágenes (cual es la imaginación), sino también de las *intentiones* que la potencia estimativa extrae de ella. ¿Se precisan, por tanto, en la memoria artificial imágenes extra para recordar las *intentiones*?[41] La respuesta, afortunadamente, es negativa, pues la imagen de la memoria incluye dentro de sí misma la *intentio*[42].

Esta menudencia tiene su lado grave, pues quiere decir que la imagen de la memoria gana potencia. Una imagen para recordar la forma del lobo contiene asimismo la *intentio* de que el lobo es un animal peligroso del que lo más sensato sería huir; en un nivel animal de la memoria, la imagen mental que un cordero tiene de un lobo contiene esta *intentio*[43]. En el más elevado nivel del ser racional, se entenderá que la imagen escogida, digamos, para recordar la virtud de la justicia contendrá la *intentio* de tratar de adquirir esta virtud[44].

Pasa ahora Alberto a los preceptos de «las imágenes que se han de poner en los lugares susodichos». Tulio dice que hay dos clases de imágenes, una de cosas, otra de palabras. La memoria de cosas pretende recordar las nociones valiéndose solamente de imágenes; la memoria de palabras enseña a recordar toda palabra por mediación de imágenes. Da la impresión de que Tulio estuviera aconsejando más un impedimento que una ayuda de la memoria; primero, porque uno necesitaría de tantas imágenes como nociones y palabras son, y esta muchedumbre confundiría a la memoria; segundo, porque las metáforas representan las cosas con menos precisión que la descripción de la propia cosa [*metaphorica minus repraesentant rem quam propria*]. Pero Tulio nos hace traducir las cosas

propria en cosas *metaphorica*, con vistas a la rememoración, diciendo, por ejemplo, que para recordar un pleito en que se acusa a un hombre de haber envenenado a otro para heredarlo, habiendo muchos testigos del delito, se han de ubicar en la memoria las imágenes de un enfermo en la cama, del acusado de pie sosteniendo una copa y un documento, y de un doctor portando los testículos de un carnero. (Alberto ha interpretado *medicus*, el dedo cuarto, como doctor, de suerte que introduce en escena una tercera persona.) Pero ¿no habría sido más fácil recordar todo esto por los propios hechos [*propria*] que por estas metáforas [*metaphorica*]?[45]

Cruzamos los tiempos y saludamos a Alberto Magno por haber sentido respecto al arte clásico de la memoria las mismas zozobras que nosotros mismos. Pero su solución invierte por entero su crítica a los fundamentos de (1) que las imágenes son una ayuda para la memoria; (2) que muchas cosas *propria* pueden ser recordadas valiéndose de imágenes; (3) que aunque las cosas *propria* informan mejor sobre la propia cosa, sin embargo las *metaphorica* «mueven más el alma y por tanto ayudan mejor a la memoria»[46].

Seguidamente batalla con las imágenes de la memoria-de-palabras, con el Domitius al que golpean los Reges, y con el Aesopus y el Cimber que se visten para ejecutar sus papeles en *Ifigenia*[47]. Su tarea era aún más dura que la nuestra, pues emplea un texto corrompido del *Ad Herennium*. Parece que tenía en su mente imágenes altamente confusas de alguien que era golpeado por los hijos de Marte, y de un Esopo y un Cimber con una errante Ifigenia[48]. Intenta lo mejor que puede ajustarlo con el verso que se ha de recordar, mas anota patéticamente: «Estas palabras metafóricas son oscuras y no fáciles de recordar». Sin embargo –tal era su fe en Tulio–, decide como solución que las *metaphorica* de esta clase han de ser usadas como imágenes de la memoria, pues lo maravilloso conmueve a la memoria más que lo ordinario. Y ésta era la razón por la que los primeros filósofos se expresaron poéticamente, porque, como dice el Filósofo (refiriéndose a la *Metafísica* de Aristóteles), la fábula, que se compone de prodigios, es lo que más mueve[49].

En verdad extraordinario es lo que leemos. Pues el escolasticismo, con su devoción por lo racional, lo abstracto, como prosecu-

ción del alma racional, execró metáfora y poesía por pertenecer al más bajo nivel imaginativo. La gramática y la retórica, que versan sobre tales materias, habían de inclinarse ante la autoridad de la Dama Dialéctica. Y aquellas fábulas sobre los dioses antiguos, a las que la poesía hacía alusión, eran desde un punto de vista moral altamente reprensibles. Mover, excitar la imaginación y las emociones con *metaphorica* parece una sugerencia expresamente opuesta al puritanismo escolástico, con su atención severamente fijada en el más allá, en el infierno, el purgatorio y el cielo. Con todo, y pese a que habremos de practicar la memoria artificial como parte de la prudencia, sus reglas de imágenes quedan abandonadas a la metáfora y a lo fabuloso con todo su poder excitante.

Y ahora hacen su aparición las *imagines agentes,* citadas en toda su extensión a partir de Tulio[50]. Notablemente hermosas o feas, aderezadas con coronas y con vestiduras de púrpura, deformadas o desfiguradas con sangre o barro, embadurnadas con pintura roja, cómicas o ridículas, todas ellas se descuelgan, misteriosamente, como comediantes, de la antigüedad y pasan al tratado escolástico de la memoria como parte de la prudencia. La solución subraya que la razón para elegir tales imágenes es que ellas «mueven vigorosamente» y de ese modo se adhieren al alma[51].

El veredicto que dirime sobre el caso de la memoria artificial, conducido en estricta conformidad con las reglas del análisis escolástico, es el siguiente:

Decimos que el *ars memorandi* que Tulio enseña es el mejor y lo es en particular para lo que se refiere a las cosas de la vida y del juicio [*ad vitam et iudicium*] que se han de recordar, y tales memorias [memorias artificiales] se refieren en particular al moralista y al orador [*ad ethicum et rhetorem*], porque consistiendo el acto de la vida humana [*actus humanae vitae*] en cosas particulares, es necesario que esté en el alma por medio de imágenes corporales; no estaría en el alma salvo en imágenes tales. De aquí que nosotros digamos que de todas las cosas que forman parte de la prudencia ninguna es más necesaria que la memoria, porque a partir de las cosas pasadas somos dirigidos hacia las presentes y las futuras, y no al revés[52].

Logra así la memoria artificial su triunfo moral; cabalga con Prudencia en un carro cuyo conductor es Tulio, que fustiga los dos caballos de sus Retóricas Primera y Segunda. Y si vemos a Prudencia con una persuasiva y desacostumbrada imagen –como dama con tres ojos, por ejemplo, para recordar su visión de las cosas pasadas, presentes y futuras–, estará en conformidad con las reglas de la memoria artificial que recomienda las *metaphorica* para recordar las *propria*.

Como nos hemos percatado a través del *De bono*, Alberto concede mucha importancia a la distinción aristotélica de la memoria y la reminiscencia en sus argumentaciones a favor de la memoria artificial. Ha estudiado cuidadosamente el *De memoria et reminiscentia*, sobre el que escribió un comentario, y ha percibido en él algo que creyó eran referencias a la misma clase de memoria artificial descrita por Tulio. Y es verdad, como vimos en el capítulo anterior, que Aristóteles se refiere ciertamente a la mnemónica para ilustrar sus razonamientos.

En su comentario al *De memoria et reminiscentia*[53], Alberto recorre la aristotélica «psicología de las facultades» (descrita más por extenso en su *De anima*, y desarrollada, por supuesto, a partir de Aristóteles y Avicena) por medio de la cual las impresiones sensoriales recorren diferentes estadios desde el *sensus communis* a la *memoria*, en un proceso de desmaterialización gradual[54]. Lleva la distinción aristotélica entre memoria y reminiscencia a una división entre la memoria, que si bien más espiritual que las facultades preliminares se halla aún en la parte sensitiva del alma, y la reminiscencia, que se halla en la parte intelectual, si bien aún conserva trazas de las formas corporales. Por consiguiente, el proceso de la reminiscencia requiere que la cosa que se pretende rememorar haya pasado allende las facultades sucesivas de la parte sensitiva del alma, y haya alcanzado, con la reminiscencia, el distinguido territorio del intelecto. En este punto, Alberto introduce esta asombrosa alusión a la memoria artificial:

Aquellos que quieran tener reminiscencia [es decir, que quieran hacer algo más espiritual e intelectual que recordar meramente] retírense de la

luz pública al oscuro recogimiento; porque en la luz pública las imágenes de las cosas sensibles [*sensibilia*] se disipan y su movimiento es confuso. En la oscuridad, sin embargo, se unifican y se mueven ordenadamente. Esto es por lo que Tulio, en el *ars memorandi* que presenta en la Retórica Segunda, prescribe que imaginemos y vayamos en busca de lugares oscuros que tengan poca luz. Y porque la reminiscencia requiere muchas imágenes, no una sólo, prescribe que figuremos para nosotros mismos mediante muchas similitudes y que unamos en figuras lo que queremos retener y reminisenciar [*reminisci*]. Por ejemplo, si queremos registrar lo que en un pleito se alega en contra de nosotros, imaginaremos un carnero, con enormes astas y testículos, viniendo hacia nosotros en la oscuridad. Las astas nos traerán a la memoria a nuestros adversarios, y los testículos, las disposiciones de los testigos[55].

¡Este carnero hace más bien estremecer! ¿Cómo se las ha arreglado para zafarse de la imagen del pleito y echarse a corretear peligrosamente por su cuenta en la oscuridad? Y ¿por qué la regla sobre la moderada iluminación de los lugares se ha mezclado con la que prescribe memorizar en barrios tranquilos[56], para producir esa oscuridad y retiro místicos en que se unifican las cosas *sensibilia* y se percibe su orden subyacente? Si en vez de estar en la Edad Media estuviésemos en el Renacimiento, podríamos preguntarnos si Alberto pensó que el carnero era Aries, el signo del zodíaco, y si estaba usando imágenes mágicas de las estrellas para unificar los contenidos de la memoria. Pero quizás se trata meramente de que Alberto se había entregado demasiado a ejercitar la memoria por la noche, cuando el silencio se difunde a todo lo ancho, según el consejo de Marciano Capella, y que por ello sus zozobras ante la imagen del pleito habían comenzado a adoptar formas extrañas.

Otro detalle del comentario de Alberto sobre el *De memoria et reminiscentia* es su alusión al temperamento melancólico y la memoria. Según la teoría normal de los humores se entendía que la melancolía, seca y fría, producía buenas memorias, ya que el melancólico recibía más firmemente las impresiones de las imágenes y las retenía por más tiempo que las personas de los otros temperamentos[57]. Pero no es de la melancolía ordinaria de la que Al-

berto habla cuando hace referencia al tipo de melancolía que es el temperamento de la *reminiscibilitas.* El poder de la reminiscencia, dice, forma parte, sobre todo, de aquellos melancólicos de los que Aristóteles habla «en el libro de los *Problemata*», los cuales tienen un tipo de melancolía *fumosa et fervens.*

> De tal suerte son aquellos que tienen una melancolía accidental producida por la inflamación de los [temperamentos] sanguíneo y colérico. Los *phantasmata* conmueven a tales hombres más que a ninguno de los otros, porque se imprimen más vigorosamente en lo seco de la parte posterior del cerebro; y el calor de la *melancholia fumosa* conmueve a éstos [*phantasmata*]. Esta excitabilidad confiere reminiscencia, que es investigación. Su conservación en lo seco mantiene a muchos [*phantasmata*], siendo por ellos excitada [la reminiscencia][58].

Así pues, el temperamento de la reminiscencia no es la melancolía ordinaria seca y fría, que confiere buena memoria, sino la melancolía seca y caliente, la intelectual, la melancolía inspirada.

Desde el momento en que Alberto insiste en que la memoria artificial pertenece a la reminiscencia, ¿será en consecuencia el *ars reminiscendi* prerrogativa de melancólicos inspirados? Esto es lo que parece que se supone.

Los primitivos biógrafos de Tomás de Aquino dicen que tenía una memoria extraordinaria. Cuando era niño, en la escuela de Nápoles, confiaba a su memoria todo lo que el maestro decía, y posteriormente educó esa facultad bajo la férula de Alberto Magno en Colonia. «Su colección de frases de los Padres sobre los Cuatro Evangelios, preparada para el papa Urbano, la compuso a partir de lo que había *visto,* no *copiado,* en varios monasterios», y se decía que su memoria era de tal capacidad y poder de retención que retenía siempre todo lo que leía[59]. Cicerón hubiese llamado a una memoria tal «casi divina».

Al igual que Alberto, el Aquínate trata sobre la memoria artificial bajo el epígrafe de la «Prudencia» en la *Summa Theologiae.* Al igual que Alberto, asimismo, escribió también un comentario sobre el

aristotélico *De memoria et reminiscentia*, en el que aparecen alusiones al arte de Tulio. Lo mejor será echar una mirada en primer lugar a las alusiones del comentario, por cuanto éstas ayudarán a explicar los preceptos para la memoria de la *Summa*.

Aquino introduce lo que ha de decir sobre Aristóteles acerca de la memoria y la reminiscencia[60] con un recuerdo de lo que sobre la memoria, como parte de la prudencia, se dice en la Retórica Primera. Abre el comentario con la advertencia de que la afirmación que el Filósofo hace en la *Ética*, acerca de que la razón que es peculiar del hombre es la misma de la virtud de la prudencia, es comparable a la afirmación de Tulio de que las partes de la prudencia son *memoria, intelligentia, providentia*[61]. Nos hallamos en un terreno familiar y aguardamos con expectación lo que seguramente ha de venir. Ha sido conducido hasta ahí por el análisis de la imagen procedente de la impresión sensorial, que como fundamento del conocimiento es el material con el que trabaja el intelecto. «El hombre no puede entender sin imágenes [*phantasmata*]; la imagen es la similitud de la cosa corporal, pero la intelección lo es de los universales, que han de ser abstraídos a partir de los particulares.»[62] De este modo se formula la posición que en teoría del conocimiento tienen Aristóteles y el Aquínate. Constantemente se repite en las primeras páginas del comentario: *Nihil potest homo intelligere sine phantasmate*[63]. ¿Qué es entonces la memoria? Se halla en la parte sensitiva del alma que recoge las imágenes de las impresiones sensoriales; pertenece, por tanto, a la misma parte del alma a la que pertenece la imaginación, pero se halla también *per accidens* en la parte intelectual, por cuanto es en ella donde el intelecto actúa abstractivamente sobre los *phantasmata*.

Se hace manifiesto por lo precedente a qué parte del alma pertenece la memoria, es decir, a la misma [parte] que la fantasía. Y esas cosas son *per se* memorables de lo que es fantasía, es decir, de las cosas sensibles. Pero las inteligibles son memorables *per accidens*, pues no pueden ser aprehendidas sin un *fantasma*. Y es por eso por lo que recordamos con menos facilidad aquellas cosas que implican sutileza y espiritualidad mayores; y recordamos más fácilmente aquellas cosas que son groseras y sensibles. Y si queremos re-

cordar nociones inteligibles con más facil,idad, hemos de vincularlas a alguna suerte de *fantasmas*, como Tulio enseña en su Retórica[64].

Aquí está la inevitable referencia a la memoria artificial de Tulio de la Retórica Segunda. Y estas frases, curiosamente pasadas por alto por los tomistas modernos pese a ser muy famosas y siempre citadas en la vieja tradición de la memoria, deparan la justificación tomista para el empleo de imágenes en la memoria artificial. Es una concesión a la debilidad humana, a la naturaleza del alma, que con facilidad acoge y recuerda las cosas groseras y sensibles pero no puede recordar las «cosas sutiles y espirituales» sin imágenes. Por tanto, hemos de hacer lo que Tulio enseña y vincular tales «cosas» a imágenes, si queremos recordarlas.

En la última parte de su comentario, el Aquínate discute los dos principales puntos de la teoría aristotélica de la reminiscencia: su dependencia de la asociación y del orden. Repite las tres leyes aristotélicas de la asociación, dando ejemplos, y subraya la importancia del orden. Cita los teoremas matemáticos de Aristóteles, fáciles de recordar por su orden; cita también a Aristóteles respecto a la necesidad de encontrar un punto de partida memorístico a partir del cual la reminiscencia proceda asociativamente hasta encontrar lo que busca. Y en este punto, donde Aristóteles se refiere a los τόποι de la mnemónica griega, el Aquínate saca a colación los *loci* de Tulio:

Es necesario para la reminiscencia adoptar un punto de partida a partir del cual se inicie el proceso de la reminiscencia. Por esta razón se puede ver que algunos llegan a la reminiscencia a partir de los lugares en los que se dijo, se hizo o se pensó algo, en lo que se emplea el lugar como si fuese el punto de partida de la reminiscencia; porque entrar en el lugar es como tener un punto de partida para todas aquellas cosas que se suscitaron en él. De ahí que Tulio enseñe en su Retórica que para recordar fácilmente se ha de imaginar un cierto orden de lugares en los que, con cierto orden, se distribuyan las imágenes [*phantasmata*] de todas aquellas cosas que queremos recordar[65].

Se les da, pues, así una fundamentación racional, con la teoría aristotélica de la reminiscencia basada en el orden y la asociación, a los lugares de la memoria artificial. El Aquínate continúa de esta manera la albertiana aleación de Tulio con Aristóteles, pero de un modo más explícito y cuidadosamente pensado. Y somos libres de imaginar los lugares y las imágenes de la memoria artificial como si de algún modo fuesen el aderezo de una mente y una memoria dirigidas hacia el mundo inteligible.

Pero el Aquínate no hace la forzosa distinción entre la memoria de la parte sensitiva y la reminiscencia (con la inclusión de la memoria artificial como arte de la reminiscencia) de la parte intelectual del alma en que Alberto tanto había insistido. La reminiscencia es ciertamente peculiar del hombre, en tanto que también los animales tienen memoria, y a su manera metódica de proceder desde un punto de partida se la puede asimilar al método lógico del silogismo, y *syllogizare est actus rationis.* Sin embargo, el hecho de que quienes intenten recordar golpeen sus cabezas y agiten sus cuerpos (Aristóteles lo había mencionado) muestra que el acto es en parte corporal. Su carácter superior y parcialmente racional se debe, no a que se halle en modo alguno en la parte sensitiva, sino a la superioridad que respecto a los animales tiene en el hombre la parte sensitiva, ya que la racionalidad humana se sirve de ella.

Esta advertencia significa que el Aquínate no cae en la trampa en la que Alberto estaba a punto de caer cuando consideraba con terror supersticioso la memoria artificial. Nada hay en Tomás de Aquino que se pueda comparar con la albertiana transformación de una imagen de la memoria en misteriosa visión nocturna. Y aun cuando aluda también a la memoria y a la melancolía, no hace referencia a la melancolía de los *Problemata,* ni supone que este «inspirado» tipo de melancolía forme parte de la reminiscencia.

En la sección segunda de la segunda parte –la *Secunda Secundae*– de la *Summa,* el Aquínate trata de las cuatro virtudes cardinales. Como ya Alberto había hecho, adopta sus definiciones y denominaciones de estas virtudes del *De inventione,* al que se llama siempre «Retórica de Tulio». Citemos a este propósito a E. K. Rand: «Él [el Aquínate] comienza con las definiciones ciceronianas de las virtu-

des y las estudia en el mismo orden... Sus títulos son los mismos, "Prudencia" (no Sapiencia), "Justicia", "Fortaleza", "Templanza"»[66]. Al igual que Alberto, el Aquínate se sirve de muchas otras fuentes para las virtudes, pero el *De inventione* suministra el encuadre básico.

Al discutir las partes de la prudencia[67], menciona las primeras tres partes que da Tulio; a continuación las seis partes que Macrobio le asigna; después otra parte que menciona Aristóteles pero no sus otras fuentes. Adopta como base las seis partes de Macrobio; agrega a éstas la *memoria* que como parte de la prudencia da Tulio; y la *solertia,* mencionada por Aristóteles. Al punto sostiene que la prudencia tiene ocho partes, a saber, *memoria, ratio, intellectus, docilitas, solertia* [destreza], *providentia, circumspectio, cautio.* De éstas, Tulio dio solamente como parte la *memoria,* pero las ocho pueden quedar subsumidas en sus *memoria, intelligentia, providentia.*

Comienza con la *memoria* la discusión de las partes[68]. Ha de resolver en primer término si la memoria es una parte de la prudencia. Los argumentos en contra son:

(1) La memoria se halla en la parte sensitiva del alma, dice el Filósofo. La prudencia, en la parte racional. Luego la memoria no es parte de la prudencia.

(2) La prudencia es adquirida con el ejercicio y la experiencia; la memoria la tenemos por naturaleza. Luego la memoria no es parte de la prudencia.

(3) La memoria es de lo pasado; la prudencia, de lo futuro. Luego la memoria no es parte de la prudencia.

SIN EMBARGO HAY CONTRA ESTO QUE TULIO PONE LA MEMORIA ENTRE LAS PARTES DE LA PRUDENCIA.

A fin de concordar con Tulio, se da respuesta a las tres objeciones anteriores:

(1) La prudencia aplica un conocimiento universal a los particulares, que derivan de los sentidos. Por tanto, mucho de lo que pertenece a la parte sensitiva pertenece a la prudencia, y ésta incluye la memoria.

(2) Así como la prudencia es una aptitud natural que se incrementa con el ejercicio, asimismo pasa con la memoria. «Pues Tulio (y otra autoridad) dice en su Retórica que a la memoria no la perfecciona sólo la naturaleza, sino que también tiene mucho de arte e industria.»

(3) La prudencia se sirve de la experiencia del pasado para la provisión del futuro. Luego la memoria es parte de la prudencia.

El Aquínate sigue en parte a Alberto, pero con diferencias; como habríamos de esperar, no hace descansar el emplazamiento de la memoria dentro de la prudencia, en la distinción entre memoria y reminiscencia. Por otro lado, afirma aún más claramente que Alberto que es la memoria artificial –la memoria ejercitada y perfeccionada por el arte– la que proporciona una de las pruebas para hacer que la memoria forme parte de la prudencia. Las palabras que aquí cita son una paráfrasis del *Ad Herennium*, y se las presenta como derivando de *Tullius (et alius auctor)*. La «otra autoridad» alude probablemente a Aristóteles, cuyos consejos sobre la memoria Tomás de Aquino asimiló a los dados por Tulio en las reglas de la memoria según la formulación del Aquínate.

Es en su réplica al punto segundo donde el Aquínate expone sus propios cuatro preceptos para la memoria, que son como siguen:

Tulio [y otro autor] dice en su Retórica que a la memoria no la perfecciona sólo la naturaleza, sino que también tiene mucho de arte e industria: y hay cuatro [puntos] de los que se puede sacar provecho para recordar bien.

(1) El primero es que se deben asumir similitudes convenientes de las cosas que se quiere recordar; éstas no han de ser demasiado familiares, ya que nos maravillan más las cosas poco familiares y éstas vinculan más fuerte y vehementemente al alma; de ahí que recordemos mejor cosas vistas en la infancia. Así, es necesario inventar similitudes e imágenes, ya que las intenciones simples y espirituales se escapan con facilidad del alma a no ser que estén como vinculadas a similitudes corporales, pues la cognición humana es más vigorosa respecto a los sensibles. De ahí que el [poder] memorativo se aloje en la [parte] sensitiva del alma.

(2) En segundo lugar es necesario que se ubiquen en un orden medi-

tado aquellas [cosas] que se quiere recordar, de suerte que partiendo de un punto se pueda fácilmente proceder al siguiente. De ahí que el Filósofo diga en el libro *De memoria:* «Se puede ver que algunos hombres recuerdan a partir de lugares. La causa de ello está en que de ese modo pasan rápidamente de un "escalón" al siguiente».

(3) En tercer lugar, es necesario que se demore solícitamente y penetre con afecto en las cosas que quiere recordar; ya que lo que está vigorosamente impreso en el alma se escapa menos fácilmente de ella. De ahí que Tulio diga en la Retórica que «la solicitud conserva completas las figuras de los simulacros».

(4) En cuarto lugar, es necesario que meditemos frecuentemente en lo que queremos recordar. De ahí que el Filósofo diga en el libro *De memoria* que «la meditación preserva la memoria» porque, según dice, «la costumbre es como la naturaleza. De ahí que recordemos fácilmente aquellas cosas que pensamos a menudo, procediendo de una a otra como si se tratase de un orden natural».

Reflexionemos atentamente sobre los cuatro preceptos de Tomás de Aquino sobre la memoria. Siguen a grandes rasgos los dos fundamentos de la memoria artificial, lugares e imágenes.

Acogen en primer lugar las imágenes. Su primera regla es un eco de la elección de imágenes percusivas y desacostumbradas del *Ad Herennium* por ser las que más probablemente se adhieren a la memoria. Pero las imágenes de la memoria artificial se han convertido en «similitudes corporales» por medio de las cuales se impide que las «intenciones simples y espirituales» se escapen del alma. Y una vez más expone aquí la razón de servirse de «similitudes corporales», que ya dio en el comentario a Aristóteles, a saber, que la cognición humana es más vigorosa respecto a las *sensibilia,* y, por consiguiente, el alma recuerda mejor «las cosas sutiles y espirituales» con formas corporales.

Toma la segunda regla, sobre el orden, de Aristóteles. Sabemos por su comentario a Aristóteles que asociaba el pasaje del «punto de partida», citado aquí, a los lugares de Tulio. Por tanto, su segunda regla es una regla de «lugar» a la que llega a través del orden de Aristóteles.

Muy curiosa es su tercera regla, pues se basa en la citación incorrecta de una de las reglas de lugares del *Ad Herennium*, la que afirma que los lugares se han de escoger en regiones desérticas, «porque la muchedumbre y la aglomerada circulación de la gente confunde y debilita la impresión de las imágenes, en tanto que la soledad conserva con integridad sus perfiles [*solitudo conservat integras simulacrorum figuras*]»[69]. El Aquínate lo cita como *sollicitudo conservat integras simulacrorum figuras*, convirtiendo la «soledad» en «solicitud», cambiando en «solicitud» la regla de la memoria que aconseja barrios solitarios, en los que hacer el esfuerzo de memorizar ordenadamente lugares, para evitar distracciones en el esfuerzo mnemónico. Se puede decir que el resultado es idéntico, por cuanto el objeto de la soledad era ser solícitos en la memorización. Pero yo *no* creo que el resultado sea el mismo, puesto que la «solicitud» del Aquínate implica «penetrar con afecto» en las cosas que se han de recordar, introduciendo, pues, una atmósfera de devoción que estaba enteramente ausente en las reglas de la memoria clásica.

La errónea traducción y comprensión que hizo el Aquínate de la regla de lugares es con todo lo más interesante, dado que en Alberto se producía una similar incomprensión de las reglas de lugares cuando convirtió el «ni demasiado oscuro ni demasiado claro» y la «soledad» en una especie de místico retiro.

La cuarta regla, sobre meditación y repetición frecuentes, procede del *De memoria* de Aristóteles, consejo este que se da también en el *Ad Herennium*.

Resumiendo, parece que las reglas de Tomás se basan en los lugares y las imágenes de la memoria artificial, pero que éstos han sido transformados. Las imágenes que por su cualidad memorativa escogía el orador romano se han transformado gracias a la piedad medieval en «similitudes corporales» de «intenciones sutiles y espirituales». Las reglas de lugares han sido también, acaso, mal entendidas. Parece que ni Alberto ni Tomás se percataron por completo del carácter mnemotécnico de las reglas de lugares, escogidas por su disimilaridad, con iluminación clara, en barrios tranquilos, todo ello con los ojos puestos en auxiliar la memorización.

Asimismo interpretan las reglas de lugares confiriéndoles un

sentido devocional. Y, particularmente por lo que atañe a Tomás, se tiene la impresión de que lo más importante para él sea el orden. Tal vez sus similitudes corporales se dispusiesen en un orden regular, «natural», y no según la estudiada irregularidad de las reglas, cuya significación –en el caso *solitudo-sollicitudo*– se ha transformado en medio de una intensa devoción.

¿Qué hemos pues de pensar de la memoria artificial escolástica, una memoria que sigue, en cierta medida, las reglas de Tulio pero que las transforma con sus intenciones moralizantes y pietistas? ¿Qué les ocurre a las *imagines agentes* de belleza o fealdad percusivas en tal memoria? La memoria inmediatamente preescolástica de Bocompagno sugiere una respuesta a este interrogante, con sus virtudes y vicios como «notas memoriales» a través de las cuales nos hemos de regir en los senderos de la rememoración, recordándonos los caminos del cielo y el infierno. Tendríamos así que las *imagines agentes* se habrían moralizado, haciendo de las figuras humanas hermosas o feas «similitudes corporales» de intenciones espirituales para con ellas ganar el cielo o evitar el infierno, y se memorizarían según una disposición ordenada, dentro de algún edificio «solemne».

Como he dicho en el capítulo primero, es para nosotros de gran ayuda, en la lectura de la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*, poder contar con la clara descripción que da Quintiliano del proceso mnemotécnico: el paseo por un edificio para escoger lugares, el recuerdo de las imágenes en sus lugares para recordar los puntos del discurso. El lector medieval del *Ad Herennium* no contaba con esa ventaja. Sólo podía leer extrañas reglas de lugares e imágenes, sin contar con la asistencia de ningún otro texto sobre el arte clásico de la memoria, y en una época, además, en que el arte clásico de la oratoria había desaparecido, ya no se practicaba. Leía las reglas, pero no asociándolas a ninguna práctica viva de la oratoria, sino conectándolas íntimamente a las enseñanzas sobre ética del Tulio de la Retórica Primera. Así se puede entender cómo se suscitaron las interpretaciones incorrectas. Y existe incluso la posibilidad, ya sugerida, de que el empleo ético, didáctico o religioso del arte clásico pudiera haber surgido mucho antes, de que hubiera sido efectuado en una primitiva transformación cristiana del ar-

te, de la que no sabemos nada excepto que pudo haber pasado a la Alta Edad Media. Es, por consiguiente, probable que Alberto y Tomás no inventasen lo que llamo «transformación medieval del arte clásico de la memoria», sino que ya existiese mucho antes de que ellos la adoptasen con celo y cuidado renovados.

La restauración y vigorosa recomendación escolástica del arte de la memoria pone un hito muy importante en su historia, constituye una de las grandes cumbres de su influencia. Y se puede considerar en ello hasta qué punto forma parte del diseño general que alumbra el esfuerzo integrador del siglo XIII. El objetivo de los doctos frailes dominicos, de los que Tomás y Alberto fueron representantes tan notables, era emplear el nuevo saber aristotélico para proteger y defender la Iglesia, y para absorberlo dentro de ella, para reexaminar a su luz el cuerpo existente del saber. El inmenso esfuerzo dialéctico de Tomás estaba, como todo el mundo sabe, dirigido a dar una respuesta a los argumentos de los herejes. Él fue quien convirtió a Aristóteles de enemigo potencial en aliado de la Iglesia. El otro gran esfuerzo escolástico en pro de la incorporación de la ética aristotélica al sistema ya existente de virtudes y vicios no ha gozado de un estudio profundo en los tiempos modernos, aun cuando a sus contemporáneos les pudo parecer tanto o más importante. Las partes de las virtudes, su incorporación al existente esquema de Tulio, su análisis a la luz del tratamiento que Aristóteles da al alma..., todo esto es tan parte de la *Summa Theologiae*, tan parte del esfuerzo por absorber al Filósofo, como lo puedan ser los otros aspectos más familiares de la filosofía y la dialéctica tomista.

Así como las virtudes tulianas estaban necesitadas de una revisión a la luz de la psicología y la ética aristotélica, asimismo la memoria artificial tuliana precisaba tal revisión. Tras percibir en el *De memoria et reminiscentia* las referencias al arte de la memoria, los frailes hicieron de esa obra la justificación de los lugares e imágenes tulianos, reexaminando, con ayuda de la memoria y la reminiscencia aristotélicas, el *rationale* psicológico de los lugares y las imágenes. Tal esfuerzo habría que entenderlo paralelamente a su nuevo examen de las virtudes a la luz de Aristóteles. Y los dos esfuerzos quedaban, así, íntimamente vinculados por cuanto la me-

moria artificial era de hecho una parte de una de las virtudes cardinales.

En ocasiones, ha sido causa de perplejidad el hecho de que la era del escolasticismo, con su insistencia en lo abstracto y su baja graduación en poesía y metáfora, fuese a su vez una era que vivió una extraordinaria floración de la imaginería, y de la imaginería nueva, en el arte religioso. Buscando una explicación a esta aparente anomalía en la obra de Tomás de Aquino, se ha citado el pasaje en que justifica el empleo que las Escrituras hacen de la metáfora y la imaginería. El Aquínate se preguntaba cómo es posible que las Escrituras empleen imágenes, dado que «proceder por similitudes variadas y por representaciones pertenece a la poesía, que es la más baja de todas las doctrinas». Piensa en la inclusión de la poesía dentro de la gramática, la más inferior de las artes liberales, y se interroga acerca de por qué las Escrituras usan esta rama tan baja del conocimiento. La réplica es que las Escrituras hablan de cosas espirituales bajo similitud de cosas corporales, «porque es natural al hombre alcanzar los *intelligibilia* por medio de los *sensibilia* porque todo nuestro conocimiento tiene su comienzo en el sentido»[70]. Es un argumento similar al que justifica el uso de imágenes en la memoria artificial. Es extremadamente curioso que aquellos que han buscado la justificación escolástica del uso de la imaginería en el arte religioso hayan pasado por alto los elaborados análisis de por qué es lícito usar imágenes en la memoria expuestos por Alberto y Tomás.

Algo se ha dejado al margen a todo lo largo del recorrido, la memoria misma. Una memoria que no sólo tuvo una inmensa importancia práctica en los tiempos antiguos, sino que también la tuvo religiosa y ética. Agustín, el gran retórico cristiano, hizo de la memoria una de las tres grandes potencias del alma, y Tulio –esa alma cristiana antes del cristianismo– la erigió en una de las tres partes de la prudencia, además de dar consejos sobre cómo hacer memorables las «cosas». Afrontó la temeridad de sugerir que el arte didáctico cristiano, que necesita anunciar sus enseñanzas de un modo memorable, que ha de publicar solemnemente las «cosas» que hacen virtuosa o no una conducta, debe posiblemente más de lo

que imaginamos al arte clásico de la memoria, sobre el que nunca se ha pensado dentro de este contexto, y asimismo a aquellas percusivas *imagines agentes* que vimos cómo se descolgaban del libro de texto de retórica para introducirse en un tratado escolástico de ética.

Erwin Panofsky ha sugerido que la catedral gótica se asemeja a una suma escolástica en el hecho de que está organizada según «un sistema de partes homólogas y de partes de partes»[71]. Surge ahora el singular pensamiento de que si Tomás memorizase su propia *Summa* mediante «similitudes corporales» dispuestas en lugares según el orden de sus partes, la abstracta *Summa* podría ser memorísticamente corporalizada en algo semejante a una catedral gótica que, llena de imágenes, las contendría en sus órdenes de lugares. Hemos empero de moderar el dar rienda suelta a las suposiciones, si bien continúa siendo un hecho indudable que la *Summa* contenía, en una no observada parte de ella, justificación e incentivo para el uso de imágenes, así como para la creación de una imaginería nueva, dentro de su recomendación de la memoria artificial.

En los muros de la Sala Capitular del convento dominico de Santa Maria Novella, en Florencia, hay un fresco del siglo XIV **[lám. 1]** que glorifica la sabiduría y la virtud de Tomás de Aquino. Está sentado Tomás en un trono rodeado de figuras flotantes, que representan las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. A su derecha e izquierda están sentados santos y patriarcas, y bajo sus pies están los herejes a los que aplastó con su saber.

En el plano inferior, alojadas en nichos o recuadros, se hallan catorce figuras femeninas que simbolizan la vasta extensión de los conocimientos del santo. Las siete de la derecha representan las artes liberales. En la extremidad derecha se encuentra la inferior de las siete, la Gramática; junto a ella está la Retórica; después está la Dialéctica, a continuación la Música (con el órgano), y así sucesivamente. Cada una de la artes tiene sentado delante de sí a un representante famoso; frente a la Gramática se sienta Donato; frente a la Retórica está Tulio, anciano varón con un libro y con la mano derecha levantada; enfrente de la Dialéctica está Aristóteles, con amplio sombrero y hendida barba blanca; y así sucesivamente para las restantes artes. Vienen a continuación otras siete figuras femeninas

que se supone representan a disciplinas teológicas o la cara teológica del saber de Tomás, si bien no se ha llevado a cabo ningún intento sistemático para interpretarlas; frente a ellas se sientan representantes de esas ramas del saber, obispos entre otras figuras, que aún no han sido enteramente identificadas.

El esquema está obviamente muy lejos de ser completamente original. ¿Qué podría ser menos novedoso que las siete virtudes? Las siete artes liberales con sus representantes era un tema antiguo (el lector puede pensar en el famoso atrio de Chartres). Las siete figuras adicionales que simbolizan otras disciplinas con sus representantes son una mera extensión del viejo motivo. Tampoco los diseñadores del esquema, de mediados de siglo XIV, pretendían ser originales. Tomás se encuentra defendiendo y sosteniendo las tradiciones de la Iglesia, valiéndose de todo su vasto saber para lograr el objetivo.

Tras nuestro estudio en este capítulo del Tulio medieval, podemos mirar con interés renovado al Tulio que está modestamente sentado, con la Retórica a su derecha, en el esquema de las cosas; está situado un poco bajo en la escala de las artes liberales, por encima sólo de la Gramática, y por debajo de la Dialéctica y de Aristóteles. ¿Pero es, acaso, más importante de lo que parece? Y las catorce figuras femeninas sentadas ordenadamente en sus lugares, como en una iglesia, ¿simbolizan además del saber de Tomás su método para recordarlo? ¿Son, en resumen, «similitudes corporales» formadas en parte a partir de figuras bien conocidas, las artes liberales, adaptadas a un uso particular, y en parte a partir de figuras inventadas nuevamente?

Lo dejo sólo como interrogante, como sugerencia, subrayando solamente que el Tulio medieval es una figura de importancia considerable dentro del esquema escolástico de las cosas. Es una figura ciertamente de la mayor importancia para la transformación medieval del arte clásico de la memoria. Y aun cuando hayamos de distinguir con extremado cuidado entre arte propiamente dicho y el arte de la memoria, que es un arte invisible, con todo sus fronteras deben haberse seguramente solapado. Pues cuando se enseñaba a la gente a ejercitarse en la formación de imágenes para el recuerdo,

es difícil suponer que a veces tales imágenes internas no hayan encontrado su vía para hacerse externa expresión. O, a la inversa, cuando las «cosas» que tenían que recordar por medio de imágenes eran de la misma clase que las «cosas» que el arte didáctica cristiana enseñaba mediante imágenes, es difícil suponer que los lugares y las imágenes de ese arte no se hubiesen reflejado en la memoria, y de este modo pasar a ser «memoria artificial».

Capítulo IV
La memoria medieval y la formación de la imaginería

La tremenda recomendación del arte de la memoria, en la forma de similitudes corporales dispuestas ordenadamente, que hiciera el santo de la Escolástica, estaba destinada a dar abundantes frutos. Si Simónides fue el inventor del arte de la memoria, y Tulio su maestro, Tomás de Aquino pasó a ser algo así como su santo patrón. Los siguientes son unos pocos ejemplos, escogidos de entre una muchedumbre más abundante de materiales, sobre cómo el nombre de Tomás iba a dominar la memoria en los siglos posteriores.

A mediados del siglo XV, Jacopo Ragone escribió un tratado de *Ars memorativa*; las palabras iniciales de su dedicatoria a Francesco Gonzaga son: «Ilustrísimo príncipe, la memoria artificial recibe su perfección de dos cosas, a saber, *loci* e *imagines*, según lo enseña Cicerón y Santo Tomás de Aquino lo confirma»[1]. Posteriormente en el mismo siglo, en 1482, apareció en Venecia un temprano y hermoso ejemplar de libro impreso; era una obra de retórica de Jacobo Publicio, que, como apéndice, contenía el primer tratado impreso de *Ars memorativa*. Aun cuando este libro tenga el aspecto de un producto renacentista, está lleno de influencia de la memoria artificial tomista; las reglas de imágenes comienzan con estas palabras: «Las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria a no ser que las vinculemos a similitudes corporales»[2]. Uno de los más completos y extensamente citados entre los tratados impresos de la memoria es el que en 1520 publicase Johannes Romberch, dominico. En sus reglas de las imágenes, Romberch señala que «Cicerón en el *Ad Herennium* dice que la memoria no sólo recibe su perfección de la naturaleza, sino que también acepta muchas ayudas. Para lo cual Santo Tomás da una razón en II, II, 49 [*i. e.*, en la sección correspondiente de la *Summa*], donde declara que las intenciones espirituales y simples se escapan fácilmente del alma a no

ser que se las vincule con ciertas similitudes corporales»[3]. Las reglas de lugares establecidas por Romberch se basan en la aleación de Tulio y Aristóteles que Tomás hiciera, para lo cual cita el comentario de Tomás sobre el *De memoria et reminiscentia*[4]. Era de esperar que un dominico como Romberch se basase en Tomás; pero la asociación de Tomás con la memoria era también ampliamente conocida fuera de la tradición dominica. La *Piazza Universale*, publicada por Tomás Garzoni en 1578, es una popularización del saber general; contiene un capítulo sobre la memoria en el que se menciona a Tomás de Aquino, como la cosa más natural, entre los maestros famosos de la memoria[5]. En su *Plutosofia*, de 1592, F. Gesualdo empareja a Cicerón con Santo Tomás en lo concerniente a la memoria[6]. Entrando ahora en los comienzos del siglo XVII, encontramos un libro cuya traducción castellana del título latino sería «Fundamentos de la memoria artificial desde Aristóteles, Cicerón y Tomás de Aquino»[7]. Por el mismo tiempo un escritor que defiende la memoria artificial de los que la atacan recuerda lo que sobre ella han dicho Cicerón, Aristóteles y Santo Tomás, subrayando que este último, en II, II, 49, la ha considerado parte de la prudencia[8]. Gratarolo, en una obra que William Fulwood publicó en inglés en 1562 con el título *The Castel of Memory*, anota que Tomás de Aquino aconsejaba el uso de lugares en la memoria[9], lo que fue citado, a partir de Fulwood, en un *Art of Memory* publicado en 1813[10].

Así pues, aún no se había olvidado a comienzos del siglo XIX una cara de Tomás de Aquino que se veneraba en los tiempos de la memoria. Es una cara que, por lo que sé, nunca mencionan los modernos filósofos tomistas. Y aun cuando los escritores que han tratado sobre el arte de la memoria conocieran el II, II, 49 como texto importante de su historia[11], no se ha emprendido ninguna indagación realmente seria sobre la naturaleza de la influencia de las reglas tomistas de la memoria.

¿Cuáles fueron los resultados de la grave recomendación de Alberto Magno y Tomás de Aquino en sus revisiones de las reglas de la memoria como parte de la prudencia? Dicha indagación habría de comenzar junto a la fuente de la influencia. Fue en el siglo XIII cuando se promulgaron las reglas escolásticas, y sería de esperar

que hallásemos que su influencia comenzase al punto a tener la mayor energía, y que continuase teniéndola en el siglo XIV. Me propongo en este capítulo suscitar el interrogante de la naturaleza de esta influencia inmediata y dónde hemos de buscar sus efectos. No puedo esperar responder adecuadamente, ni pretendo más que esbozar respuestas posibles, o más bien posibles líneas de indagación. Si algunas de mis sugerencias parecen atrevidas, al menos provocarán que se piense en un tema sobre el que apenas se ha pensado nada. Este tema es el papel del arte de la memoria en la formación de la imaginería.

La era de la Escolástica fue una época en la que se incrementaron los conocimientos. Fue asimismo una era de la memoria, y en las eras de la memoria se ha de crear una nueva imaginería para el recuerdo de nuevos conocimientos. Aun cuando los grandes asuntos de la doctrina cristiana y de la enseñanza moral permanecían, por supuesto, básicamente inmutables, se fueron haciendo, no obstante, más complicados. Particularmente el esquema virtud-vicio se desarrolló más ampliamente, y fue definido y organizado más estrictamente. El hombre moral que quería elegir el sendero de la virtud, al tiempo que recordar y evitar el vicio, tenía que imprimir en la memoria más cosas que en tiempos más antiguos y sencillos.

Los frailes revivieron la oratoria en la forma de la predicación, y la predicación era en verdad el objeto principal para el que se fundó la Orden Dominica, la Orden de Predicadores. Aunque sólo hubiese sido para recordar sermones, transformación medieval de la oratoria, la transformación medieval de la memoria artificial se habría seguramente empleado de un modo preeminente.

El esfuerzo del saber dominico para la reforma de la predicación es paralelo al gran esfuerzo filosófico y teológico de los escolares dominicos. Las *Summae* de Alberto y Tomás suministran las abstractas definiciones filosóficas y teológicas, y en ética las mismas abstractas y claras definiciones, tal como las divisiones de las virtudes y los vicios en sus partes. Pero el predicador necesitaba la ayuda de otro tipo de *Summae, Summae* de ejemplos y similitudes[12] por las que pudiese fácilmente encontrar las formas corporales en que vestir las in-

tenciones espirituales que quería grabar en las almas y memorias de sus oyentes.

El esfuerzo principal de esta predicación iba dirigido a inculcar los artículos de la fe, junto con una severa ética en la que, polarizándola sobre ellos, el vicio y la virtud recibían perfiles agudos, y en la que se cuidaban de subrayar hasta la enormidad los premios y castigos que aguardaban en la otra vida a la virtud y al vicio[13]. Tal era la naturaleza de las «cosas» que el predicador-orador iba a necesitar memorizar.

La cita más temprana de las reglas de la memoria de Tomás se halla en una *summa* de similitudes para uso de predicadores. Se trata de la *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum* de Giovanni di San Gimignano, de la Orden de Predicadores, que fue escrita a comienzos del siglo XIV[14]. Aunque no menciona nominalmente a Tomás, lo que cita San Gimignano es una versión abreviada de las reglas tomistas de la memoria.

> Hay cuatro cosas que nos ayudan a recordar bien.
>
> La primera es que se han de disponer aquellas cosas que se quiere recordar en un orden determinado.
>
> La segunda es que hay que adherirse a ellas con pasión.
>
> La tercera es que se han de reducir a similitudes desacostumbradas.
>
> La cuarta es que se han de repasar con meditación frecuente[15].

Hemos de tener clara una distinción. En un sentido todo el libro de San Gimignano, con su laboriosa provisión de similitudes para toda «cosa» sobre la que el predicador puede tratar, se basa en los principios de la memoria. Para lograr que la gente recuerde las cosas, se les predica con similitudes «desacostumbradas», pues éstas se adhieren a la memoria mejor que las intenciones espirituales, a menos que se las vista con tales similitudes. Pero la similitud dicha del sermón no es, hablando estrictamente, la similitud empleada por la memoria artificial. Pues la imagen de la memoria es invisible y está oculta dentro de la memoria de su usuario, donde, no obstante, puede terminar siendo el generador oculto de una imaginería exteriorizada.

El siguiente, cronológicamente, que cita las reglas tomistas de la memoria es Bartolomeo da San Concordio (1262-1347), que ingresó en la Orden Dominica a edad temprana y consumió la mayor parte de su vida en el convento de Pisa. Consiguió renombre por su compendio legal, pero lo que aquí nos interesa es su *Ammaestramenti degli antichi*[16], o «enseñanzas de los antiguos», que trata sobre la moral. Lo escribió a comienzos del siglo XIV, antes de 1323[17]. El método de Bartolomeo es hacer una afirmación provechosa y a continuación apoyarla con una ristra de citas procedentes de los antiguos y de los Padres. Aunque da a su tratado un aroma discursivo, casi primohumanista, sus cimientos son escolásticos; Bartolomeo se mueve entre las éticas de Aristóteles, con la guía de la ética tuliana del *De inventione* a la manera de Alberto y Tomás. La memoria es la materia de un conjunto de citas, y el arte de la memoria de otro; y por cuanto las secciones inmediatamente posteriores del libro tienen claramente que ver con la *intelligentia* y la *providentia*, resulta seguro que el devoto dominico está pensando en la *memoria* como parte de la prudencia.

Se tiene la impresión de que este docto fraile está vinculado a las raíces del entusiasmo por la memoria artificial que está difundiéndose por la Orden Dominica. Sus ocho reglas de la memoria se basan principalmente en Tomás, y emplea tanto el *Tommaso nella seconda della seconda* (*i. e.*, *Summa Theologiae*, II, II, 49) como el *Tommaso d'Aquino sopra il libro de memoria* (*i. e.*, el comentario de Tomás sobre el *De memoria et reminiscentia*). El hecho de que no le llame Santo Tomás pone en evidencia que el libro fue escrito antes de su canonización en 1323. Traduzco a continuación las reglas de Bartolomeo, dejando las fuentes en el italiano original:

[Sobre el orden.]

Aristotile in libro memoria. Se recuerdan mejor aquellas cosas que tienen un orden en sí mismas. Sobre lo cual comenta Tomás: con más facilidad se recuerdan aquellas cosas que están bien ordenadas, y aquellas que están mal ordenadas no las recordamos con facilidad. Luego aquellas cosas que se quiere retener, estúdieselas de suerte que se les dé un orden.

Tommaso nella seconda della seconda. Es necesario que en aquellas cosas

que se quiere retener en la memoria se medite sobre cómo se las ha de poner en orden, de suerte que de la memoria de una cosa se llegue a la otra.

[Sobre las similitudes.]

Tommasso nella seconda della seconda. De aquellas cosas que se quiere recordar se adoptarán similitudes convenientes, no demasiado comunes, pues nos maravillan más las cosas poco comunes y éstas mueven más vigorosamente a la mente.

Tommaso quivi medesimo [*i. e., loc. cit.*]. El descubrimiento de imágenes es útil y necesario para la memoria; pues las puras y espirituales intenciones se escapan de la memoria a menos que se encuentren como vinculadas a similitudes corporales.

Tullio nel terzo della nuova Rettorica. De aquellas cosas que queremos recordar, deberemos ubicar en ciertos lugares algunas imágenes y similitudes. Y Tulio agrega que los lugares son como tablillas o papel, y que las imágenes son como letras, y que ubicar las imágenes es como escribir, y que hablar es como leer[18].

♦

Obviamente Bartolomeo sabe muy bien que el orden memorístico que Tomás recomienda se basa en Aristóteles, y que su recomendación del uso de similitudes e imágenes se basa en el *Ad Herennium,* al que se alude como «Tulio en el libro tercero de la Nueva Retórica».

¿Qué es lo que nosotros, lectores devotos de la obra ética de Bartolomeo, nos proponemos hacer? La obra ha sido ordenadamente organizada en divisiones y subdivisiones a la manera escolástica. ¿No será conveniente que actuemos con prudencia memorizando en su orden, valiéndonos de la memoria artificial, las «cosas» sobre las que trata, las intenciones espirituales que suscita en relación con la prosecución de las virtudes y el rechazo de los vicios? ¿No deberíamos ejercitar nuestra imaginación formando similitudes corporales de, por ejemplo, la justicia y sus subdivisiones, o de la prudencia y sus partes? Y, asimismo, ¿de las «cosas» que se han de evitar, como la injusticia, la inconstancia y los demás vicios que examina? La tarea no va a resultar fácil, pues vivimos en tiempos nuevos en que el viejo sistema virtud-vicio se ha complicado con el descubrimiento de las nuevas enseñanzas de los antiguos. Empero, nuestro deber es

recordar esas enseñanzas con el arte de la memoria de los antiguos. Quizá recordemos también con más facilidad las numerosas citas de los antiguos y Padres memorizándolas según fueron escritas o uniéndolas a las similitudes corporales que formamos en la memoria.

Que a la colección que Bartolomeo hizo de las enseñanzas morales de los antiguos se la consideró eminentemente adecuada para la memorización lo confirma el hecho de que en dos códices[19] del siglo XV se asocia su obra a un *Trattato della memoria artificiale*. Este tratado pasó a las ediciones impresas del *Ammaestramenti degli antichi*, en las que se daba por supuesto que era del propio Bartolomeo[20]. Es un error, pues el *Trattato della memoria artificiale* no es una obra original sino traducción de la sección sobre la memoria del *Ad Herennium*, desgajada de la traducción italiana de la retórica que hizo probablemente Bono Giamboni en el siglo XIII[21]. En esta traducción, conocida con el título de *Fiore di Rettorica*, se colocó la sección sobre la memoria al final de la obra, haciéndose, por ello, fácilmente desgajable. Se la colocó allí posiblemente por causa de la influencia de Boncompagno, quien afirmaba que la memoria no sólo formaba parte de la retórica, sino que era provechosa para todas las materias[22]. Por su ubicación al final de la traducción italiana de la retórica, pasaba a ser fácilmente separable y aplicable a otras materias como, por ejemplo, la ética y la memorización de las virtudes y los vicios. La separada sección sobre la memoria del *Ad Herennium* de la traducción de Giamboni, que circula por cuenta propia[23], es un antepasado del tratado exento de *Ars memorativa*.

Aspecto notable del *Ammaestramenti degli antichi*, por razón de su temprana fecha, es que está escrito en lengua vulgar. ¿Por qué el docto dominico presentó su semiescolástico tratado sobre ética en italiano? La razón seguramente debe ser que se dirigía a legos, a personas devotas ignorantes del latín que querían saber sobre las enseñanzas morales de los antiguos, y no de un modo primordial a clérigos. A esta obra escrita en *volgare* se le asoció el Tulio de la memoria, que también había sido traducido al *volgare*[24]. Esto sugiere que la memoria artificial emprendía su salida al mundo, al ser recomendada a legos como ejercicio devoto, y casa con la observación de Alberto cuando, a favor del *Ars memorandi* de Tulio, concluye

triunfalmente que la memoria artificial pertenece «tanto al hombre moral como al orador»[25]. No habría de usarla sólo el predicador, sino cualquier «hombre moral» que, impresionado por la prédica de los frailes, quisiera a toda costa evitar los vicios que llevan al infierno y lograr el cielo por las virtudes.

También en italiano está escrito otro tratado de ética destinado ciertamente a ser memorizado mediante la memoria artificial. Se trata del *Rosaio della vita*[26], de Matteo de' Corsini probablemente, escrito en 1373. Se abre con una cierta fisonomía místico-astrológica algo curiosa, pero consiste principalmente en largas listas de virtudes y vicios, con breves definiciones. Es una mezcolanza recolectiva de «cosas» del género sacadas de fuentes aristotélicas, tulianas, patrísticas, escriturísticas y otras. Selecciono al azar unas pocas: sabiduría, prudencia, credulidad, amistad, litigación, guerra, paz, soberbia, vanagloria. Va provista de un *Ars memorie artificialis* para uso conjunto, que se abre con las palabras: «Ahora que hemos suministrado un libro para que sea leído queda que se lo mantenga en la memoria»[27]. El libro suministrado es ciertamente el *Rosaio della vita*, nominalmente mencionado después en el texto de las reglas de la memoria, de suerte que tenemos así una prueba segura de que a las reglas de la memoria se las destinaba en esa obra a la memorización de listas de virtudes y vicios.

El *Ars memorie artificialis* suministrado para memorizar virtudes y vicios en el *Rosaio* se basa estrechamente en el *Ad Herennium* pero con desarrollos propios. El escritor llama «lugares naturales» a los que se memorizan en zonas rurales, como, por ejemplo, árboles y campos; «lugares artificiales» son los que se memorizan en «edificios», como, por ejemplo, un estudio, una ventana, un arca, y cosas por el estilo[28]. Esto revela una cierta comprensión efectiva de los lugares según son empleados en mnemotecnia. Mas la técnica se ha de emplear en devotas y morales tareas de memorización de similitudes corporales de virtudes y vicios dentro de sus lugares.

El *Rosaio* tiene probablemente alguna conexión con el *Ammaestramenti degli antichi*; el primero podría ser un compendio o simplificación del segundo. Se da el caso de que ambas obras y las reglas de la memoria asociadas a ellas se hallan en ambos códices[29].

Estas dos obras sobre ética escritas en italiano, en cuyo texto podemos imaginar a legos que se afanan en memorizar valiéndose de la memoria artificial, abren la posibilidad de pensar que en las imaginaciones y memorias de muchas gentes pudieron llevarse a cabo tremendos esfuerzos dirigidos a la formación de imágenes. La memoria artificial comienza a aparecer como devota disciplina de legos, alentada y recomendada por los frailes. ¡Qué galerías de desacostumbradas y sugestivas similitudes de virtudes y vicios nuevos e insólitos, además de los ya bien conocidos, habrán podido quedar para siempre invisibles dentro de las memorias de personas piadosas y posiblemente artísticamente bien dotadas! El arte de la memoria fue un creador de imágenes que debieron seguramente de emerger en creativas obras de arte y literatura.

Aun cuando siempre nos mantengamos en la idea de que se han de distinguir los invisibles diseños de la memoria de la representación visual externa de las artes propiamente dichas –el mero hecho de la representación externa los distingue–, puede ser una experiencia nueva mirar hacia algunas obras de arte de comienzos del siglo XIV desde el punto de vista de la memoria. Contémplese, por ejemplo, la hilera de figuras virtuosas **[lám. 2]** que aparecen en la presentación del Buen Gobierno y el Mal Gobierno de Lorenzetti (encargada entre 1337 y 1340) del Palazzo comunale de Siena[30]. A la izquierda se sienta la Justicia, con figuras secundarias ilustrativas de sus «partes», a la manera de una imagen compuesta de la memoria. En el costado de la derecha se sienta la Paz (y la Fortaleza, la Prudencia, la Magnanimidad, la Templanza, que no hemos reproducido aquí). En el lado maligno de la serie (no reproducido aquí), junto a la diabólica y cornígera figura de la Tiranía, se sientan las horrendas formas de los vicios tiránicos, en tanto que la Guerra, la Avaricia, la Soberbia y la Vanagloria se ciernen cual murciélagos sobre la grotesca y terrorífica cuadrilla.

Tales imágenes, desde luego, tienen muy complejas procedencias, y una pintura tal puede ser estudiada de muchos modos iconográficos por historiadores e historiadores del arte. A guisa de tentativa sugeriría aún otra aproximación. Tras esta pintura sobre la justicia y la injusticia hay un argumento cuyos temas están ordena-

damente dispuestos y vestidos con similitudes corporales. ¿No se enriquece en significados después de nuestras tentativas por imaginar los esfuerzos de la memoria artificial tomista para formar similitudes corporales de las «enseñanzas morales de los antiguos»? ¿Podemos ver en estas grandes y monumentales figuras un esfuerzo por recuperar las formas de la memoria clásica, las de aquellas *imagines agentes* –notablemente hermosas, coronadas, ricamente vestidas, o notablemente deformes o grotescas– que la Edad Media, moralizándolas, convirtió en virtudes y vicios, en similitudes expresivas de intenciones espirituales?

Con mayor osadía aún invito ahora a los lectores a mirar con los ojos de la memoria aquellas figuras sagradas para los historiadores del arte: las virtudes y los vicios de Giotto (pintados probablemente en torno a 1306) de la Cappella degli Scrovegni de Padua **[lám. 3]**. Justamente famosas son estas figuras por la variedad y animación que en ellas introdujo el gran artista, y por la manera en que avanzan desde sus fondos, dando sensación de profundidad en una superficie plana, lo cual era enteramente nuevo. Sugeriría que ambos aspectos deben algo a la memoria.

El esfuerzo por formar similitudes en la memoria alentaba la variedad y la invención individual, pues ¿no dijo Tulio que todos han de crear sus imágenes a partir de la memoria? En el renovado retorno al *Ad Herennium* que suscitó la insistencia escolástica en la memoria artificial, su recomendación de dar un carácter dramático a las imágenes llamaría la atención de un artista con genio, y eso es lo que Giotto manifiesta tan brillantemente en, por ejemplo, el movimiento de la Caridad **[lám. 3 a]**, con su atrayente belleza, o en los enloquecidos gestos de la Inconstancia. Tampoco se ha despreciado en la Envidia **[lám. 3 b]** y la Insensatez lo grotesco y lo absurdo, características ambas tan útiles en una imagen de la memoria. Y la ilusión de profundidad depende del intenso cuidado con que se ha alojado a las imágenes en sus fondos, o, hablando en términos mnemónicos, en sus *loci*. Uno de los aspectos más percusivos de las memorias clásicas, tal como aparece en el *Ad Herennium*, es el sentido del espacio, la profundidad, la iluminación memorísticos que las reglas de lugares sugieren; y el cuidado que se pone en hacer que las

imágenes estén en los *loci* con nítido relieve, obedeciendo al mandamiento, por ejemplo, de que los lugares no han de ser tan sombríos que lleguen a oscurecerlas, ni tan claros que el deslumbramiento las haga confusas. Bien es verdad que las imágenes de Giotto están ubicadas en los muros con regularidad, y no con la irregularidad que las directrices clásicas aconsejan. Pero el énfasis que Tomás puso en el orden regular de la memoria había modificado esa regla. Y Giotto interpretó el consejo sobre la variedad de los *loci* a su manera: haciendo que difiriesen entre sí todos los fondos pintados de las pinturas. Hizo, me atrevería a decir, un esfuerzo supremo por hacer que las imágenes resaltasen en sus cuidadosamente abigarrados *loci*, en la creencia de que obrando así seguía el consejo clásico de hacer imágenes memorables.

«DEBEMOS RECORDAR ASIDUAMENTE LOS INVISIBLES GOZOS DEL PARAÍSO Y LOS TORMENTOS DEL INFIERNO», dice con énfasis terrible Boncompagno en la sección sobre la memoria de su retórica, en la que da listas de virtudes y vicios en calidad de «notas memoriales... mediante las cuales podamos a menudo dirigirnos en los senderos del recuerdo»[31]. Los muros laterales de la Cappella degli Scrovegni en que se hallan las virtudes y los vicios enmarcan con sus pinturas el Juicio Final que, dominando el pequeño edificio, se halla al final del muro. En la intensa atmósfera que suscitaron los frailes y sus prédicas, de la que Giotto estaba saturado, las imágenes de las virtudes y los vicios adquieren una poderosa significación, y el recordarlas, y el seguir a su debido tiempo los consejos que nos dan, es asunto de vida o muerte. De aquí la necesidad de hacer imágenes de ellas que sean verdaderamente memorables en conformidad con las reglas de la memoria artificial. O bien, mejor, la necesidad de realizar similitudes corporales verdaderamente memorables infundidas de intenciones espirituales, de acuerdo con el objetivo de la memoria artificial tal como lo interpretaba Tomás de Aquino.

La moderna variedad y animación de las imágenes de Giotto, el nuevo modo en que resaltan de sus fondos, su nueva intensidad espiritual..., todos estos brillantes y originales aspectos pudieron ser estimulados por las influencias de la memoria artificial escolástica y su poderosa recomendación como parte de la prudencia.

Que el recuerdo del paraíso y el infierno, como subrayara Boncompagno en el epígrafe de la memoria, se encuentra detrás de la interpretación escolástica de la memoria artificial lo indica el hecho de que los posteriores tratados sobre memoria que siguen la tradición escolástica incluyen habitualmente, como formando parte de la memoria artificial, el recuerdo del paraíso y el infierno, presentando frecuentemente diagramas de esos lugares. Encontraremos ejemplos de ello en el próximo capítulo, donde reproducimos algunos de los diagramas[32]. Menciono aquí, no obstante, por estar situadas en el período que discutimos, las observaciones sobre esta materia que hace el dominico germano Johannes Romberch. Como ya comentamos, las reglas de la memoria de Romberch se basan en las de Tomás de Aquino, y, como dominico, se encontraba naturalmente dentro de la tradición tomista de la memoria.

En su *Congestorium artificiose memorie* (primera edición, 1520), Romberch adopta el recuerdo del paraíso, el purgatorio y el infierno. El infierno, dice, está dividido en muchos lugares que recordamos poniendo inscripciones en ellos.

Y por cuanto la religión ortodoxa sostiene que los castigos y los pecados están en conformidad con la naturaleza de los delitos, aquí los soberbios son crucificados [...], allí los codiciosos, los avariciosos, los coléricos, los perezosos, los envidiosos, los lujuriosos [son castigados] con azufre, fuego, pez y otras clases de castigos[33].

Esto introduce la idea novedosa de que los lugares del infierno, variados según la naturaleza de los pecados que se castigan en ellos, pueden ser considerados como abigarrados *loci* de la memoria. Y las percusivas imágenes que los ocupen han de ser, por supuesto, las imágenes de los condenados. Podemos ya mirar con los ojos de la memoria la pintura del siglo XIV de la iglesia dominica de Santa Maria Novella **[lám. 8 a]**. El infierno está dividido en lugares que llevan inscripciones (precisamente como Romberch recomienda) que declaran los pecados que se castiga en cada uno de ellos y que contienen las imágenes previsibles en tales lugares. Si, en calidad de prudentes rememorantes, tuviésemos que reproducir esta pintura en la

memoria, ¿estaríamos practicando lo que la Edad Media llama memoria artificial? Creo que sí.

Cuando Ludovico Dolce tradujo al italiano el tratado de Romberch (publicado en 1562), hizo el siguiente leve desarrollo del texto en el punto donde Romberch trata sobre los lugares del infierno:

> Para esto [es decir, para recordar los lugares del infierno] la ingeniosa invención de Virgilio y DANTE nos ayudará mucho. Es decir, para la distinción de los castigos según la naturaleza de los pecados. Exactamente[34].

Que podríamos considerar el *Infierno* de Dante como una clase de sistema de la memoria para memorizar el infierno y sus castigos, con percusivas imágenes en órdenes de lugares, ha de insinuarse como un fuerte sobresalto, y es como sobresalto como habré de dejarlo. Llevaría todo un libro estudiar las implicaciones de un acercamiento de esta índole al poema de Dante. No sería, en modo alguno, un acercamiento vulgar, ni tampoco imposible. Si uno piensa que el poema se basa en órdenes de lugares: infierno, purgatorio, paraíso, y en un orden cósmico de lugares tal como las esferas del infierno son el reverso de las esferas del paraíso, comienza a aparecérsenos como una suma de ejemplos y similitudes, alineados en orden y asentados en el universo. Y si uno descubre que la prudencia, so capa de muy diversas similitudes, es el tema simbólico conductor del poema[35], sus tres partes pueden considerarse como *memoria*, el recuerdo de los vicios y sus castigos en el infierno; *intelligentia,* el uso del presente para penitencia y adquisición de la virtud; y *providentia,* la mirada puesta en el cielo. En esta interpretación, los principios de la memoria artificial, tal como se entendían en la Edad Media, estimularían la intensa visualización de similitudes numerosas en el intenso esfuerzo por fijar en la memoria el esquema de la salvación, y la compleja red de las virtudes y los vicios y de sus premios y castigos –esfuerzo del hombre prudente que usa la memoria como parte de la prudencia.

La *Divina Comedia* pasaría, de este modo, a ser el ejemplo supremo de la conversión de una suma abstracta en suma de similitudes y ejemplos, con la memoria como potencia convertidora, como

puente entre la abstracción y la imagen. Pero también entraría en escena la otra razón que Tomás de Aquino da en la *Summa* para el uso de similitudes corporales, al margen de su uso en la memoria; a saber, que las Escrituras se valen de metáforas poéticas y hablan de asuntos espirituales so capa de similitudes y cosas corporales. Si uno hubiera de pensar en el arte dantesco de la memoria como en un arte místico, en conexión con una retórica mística, entonces las imágenes de Tulio se volverían metáforas poéticas de asuntos espirituales. Boncompagno, es lícito recordarlo, afirmó en su mística retórica que la metáfora fue inventada en el paraíso terrenal.

Estas sugerencias sobre cómo el cultivo de las imágenes en los usos devotos del arte de la memoria pudo estimular obras creativas de arte y literatura dejan aún sin explicar cómo se pudo usar el arte medieval como mnemónica, en un sentido más normal de la palabra. ¿Cómo, por ejemplo, memorizaba el predicador los puntos de un sermón valiéndose del arte de la memoria? O ¿cómo, mediante ella, memorizaba el escolar los textos que deseaba fijar en la memoria? Un acercamiento a este problema ha sido suministrado por Beryl Smalley en su estudio sobre los frailes ingleses del siglo XIV[36]; en él llama la atención sobre un aspecto curioso de las obras de John Ridevall (franciscano) y Robert Holcot (dominico), a saber, sus descripciones de elaboradas «pinturas» no estaban destinadas a ser representadas sino que se las empleaba en tareas de memorización. Estas invisibles «pinturas» nos proporcionan muestras de invisibles imágenes de la memoria, contenidas dentro de la memoria, no destinadas a ser exteriorizadas, y aplicadas a prácticas tareas mnemónicas.

Por ejemplo, Ridevall describe la imagen de una prostituta ciega, con las orejas mutiladas, pregonada con una trompeta (como el criminal), con el rostro deformado, y llena de enfermedad[37]. La llama «la pintura de la Idolatría según los poetas». No se conoce fuente alguna de tal imagen, y Miss Smalley sugiere que Ridevall la inventó. Sin duda la inventó, pero como imagen de la memoria ajustada a la regla que recomienda lo percusivamente espantoso y horrendo, y cuyo uso se dedica a recordar los puntos relativos al pecado de idolatría. Se la pinta como ramera porque los idólatras de-

jan que el Dios verdadero fornique con los ídolos; se la muestra ciega y sorda porque se vale de lisonjas que ciegan y ensordecen sus objetos; se la pregona como a un criminal porque los agentes del mal esperan tener perdón adorando a los ídolos; tiene la cara triste y desfigurada porque una de las causas de la idolatría es la aflicción desordenada; aparece enferma porque la idolatría es una suerte de amor desordenado. Un verso mnemónico resume los aspectos de la imagen:

Mulier notata, oculis orbata,
aure mutilata, cornu ventilata,
vultu deformata et morbo vexata.

Esto parece claramente identificable como una imagen de la memoria, diseñada para excitar la memoria por su percusividad, no destinada a ser representada salvo invisiblemente en la memoria (la memorización se vería ayudada con el verso mnemónico), y empleada para el propósito genuinamente mnemónico de recordar los puntos de un sermón sobre idolatría.

La «pintura» de la idolatría figura en la introducción al *Fulgentius metaforalis* de Ridevall, moralización de la mitología de Fulgencio diseñada para uso de predicadores[38]. Esta obra es bien conocida, pero me pregunto si hemos comprendido enteramente cómo habían de usar los predicadores estas «pinturas» no ilustradas[39] de los dioses paganos. Que pertenecen a la esfera de la memoria artificial medieval lo sugiere vigorosamente el hecho de que de la primera imagen que se describe, la de Saturno, se dice que representa la virtud de la prudencia, y la siguen poco después la de Juno, como *memoria*, la de Neptuno, como *intelligentia*, y la de Plutón, como *providentia*. Tenemos ya más que suficientes conocimientos para entender que la memoria como parte de la prudencia justifica el empleo de la memoria artificial como deber moral. Alberto Magno nos ha enseñado que a las metáforas poéticas, incluidas las fábulas de los dioses paganos, se las puede emplear en la memoria por su capacidad de «excitar»[40]. Se puede sugerir que Ridevall instruye al predicador sobre cómo hacer uso de «excitantes» imágenes de la

memoria relativas a los dioses para memorizar un sermón sobre las virtudes y sus partes. Cada una de las imágenes, al igual que la de la idolatría, posee atributos y características, cuidadosamente descritas y memorizadas en un verso mnemónico, que sirven para ilustrar –o, más bien, yo creo, para memorizar– los puntos de un discurso sobre la virtud correspondiente.

El *Moralitates* de Holcot es una colección de materiales para uso de predicadores en que se aprovecha profusamente la técnica «pictórica». Han fracasado cuantos esfuerzos se han hecho por encontrar las fuentes de estas «pinturas», y no hay que maravillarse, pues es evidente que, como en el caso de los similares esfuerzos de Ridevall, son imágenes inventadas a partir de la memoria.

Holcot les da a menudo lo que Miss Smalley llama un aire de «falsa antigüedad», cual es el caso de la «pintura» de la Penitencia.

> El retrato de la Penitencia, que pintaban los sacerdotes de la diosa Vesta, según Remigio. Se acostumbraba pintar la Penitencia en la forma de un hombre, con todo su cuerpo desnudo, portando en la mano un flagelo de cinco correas. Estaban escritos en éstas cinco versos o sentencias[41].

Da a continuación las inscripciones relativas a la Penitencia del flagelo de cinco correas; y este acompañamiento de inscripciones para las imágenes y sus contornos es característico del método de Holcot. Las «pinturas» de la Amistad, por ejemplo, con un adolescente percusivamente vestido de verde, sostienen inscripciones sobre la Amistad encima y en torno[42].

Ninguno de los numerosos manuscritos del *Moralitates* está ilustrado; no se pensaba destinar a representación externa las «pinturas» que describen; eran imágenes invisibles de la memoria. A pesar de ello, Saxl encontró, ciertamente, algunas representaciones de las imágenes de Holcot en dos manuscritos del siglo XV, incluida una de la «Penitencia» **[lám. 4 c]**[43]. Cuando vemos al hombre con el flagelo y sus inscripciones, reconocemos la técnica de la imagen con escritura encima como algo habitual en manuscritos medievales. Pero la cuestión es que deberíamos ver representada esta imagen. Era una invisible imagen de la memoria. Y esto me sugiere que la me-

morización de palabras o frases cuando están ubicadas o escritas sobre las imágenes de la memoria era tal vez lo que la Edad Media entendió por «memoria de palabras».

Holcot describe otro muy curioso empleo de imágenes de la memoria. Ubica tales imágenes, dentro solamente de la imaginación, sobre las páginas de un texto de las Escrituras, a fin de recordar cómo va a comentar el texto. Sobre una página del profeta Oseas imagina la figura de la Idolatría (que adoptó de Ridevall) para acordarse de cómo iba a desarrollar la mención que Oseas hace de ese pecado[44]. ¡Incluso aloja en el texto del profeta una imagen de Cupido, sin que falten arco y flechas![45] El fraile, por supuesto, ha moralizado al dios del amor y sus atributos, y la «excitante» imagen pagana sirve de imagen de la memoria para el desarrollo moralizante del texto.

Las preferencias que estos frailes ingleses conceden a las fábulas de los poetas para su uso como imágenes de la memoria, cosa permitida por Alberto Magno, sugiere que la memoria artificial pudo ser un medio, que no nos podíamos esperar, a través del cual sobrevivió en la Edad Media la imaginería pagana.

Aun cuando se facilitan directrices para ubicar «pinturas» de la memoria en un texto, no parece que estos frailes indiquen cómo se han de ubicar sus imágenes compuestas de la memoria para recordar los sermones. Como antes he apuntado, parece que la Edad Media modificó las reglas de lugares del *Ad Herennium.* Las reglas tomistas subrayan el orden, y este orden es en realidad el orden del argumento. Una vez que se ha ubicado ordenadamente el material, se ha de memorizar en ese mismo orden a través de órdenes de similitudes. Para reconocer la memoria artificial tomista, por consiguiente, no hemos de ir necesariamente a la busca de figuras puestas sobre lugares diferenciados al estilo clásico, sino que tales figuras pueden ir en un orden regular de lugares.

En un manuscrito italiano ilustrado de comienzos del siglo XIV aparecen representaciones de las tres virtudes teologales y de las cuatro cardinales sentadas en hilera; sentadas de una manera similar aparecen también las siete artes liberales[46]. Las virtudes, victorio-

sas, están domeñando a los vicios, que se abaten bajo ellas. Las artes liberales tienen sedentes frente a sí a representantes suyos. Como ha apuntado Schlosser, estas figuras sedentes de las virtudes y las artes liberales recuerdan la hilera de las disciplinas teológicas y las artes liberales de la glorificación de Santo Tomás en el fresco de la Sala Capitular de Santa Maria Novella **[lám. 1]**. Reproducimos en este libro **[láms. 4 a, 4 b]** las figuras de las cuatro virtudes cardinales tal como se reproducían en el manuscrito. Alguien ha estado empleando estas figuras para memorizar las partes de la prudencia según se definen en la *Summa Theologiae*[47].

Porta la Prudencia un círculo, símbolo del tiempo; dentro de él están las ocho partes de esta virtud tal como Tomás de Aquino las define. Por su lado, la Templanza es un enmarañado árbol en el que están escritas sus partes tal como se las señala en la *Summa*. En el castillo de la Fortaleza se inscriben sus partes, y el libro que sostiene la Justicia contiene definiciones de esa virtud. Se han elaborado las figuras y atributos con el objeto de retener –o memorizar– todo este embrollado material.

El iconógrafo identificará en estas miniaturas muchos de los atributos clásicos de las virtudes. Al historiador del arte le intrigará su posible referencia a un fresco de Padua, así como la relación que parece tener con la hilera de figuras que simbolizan las disciplinas teológicas y las artes liberales en la glorificación de Santo Tomás de la Sala Capitular de Santa Maria Novella. Invito al lector a mirarlas como si fuesen *imagines agentes*, activas y percusivas, ricamente vestidas y coronadas. Las coronas simbolizan, desde luego, la victoria de las virtudes sobre los vicios, pero estas enormes coronas son también seguramente coronas memorables. Y cuando advertimos que a las secciones sobre las virtudes de la *Summa Theologiae* se las memorizaba mediante inscripciones (como Holcot memorizaba las sentencias relativas a la prudencia escritas en el flagelo de su imagen de la memoria), nos preguntamos si no serán estas figuras algo análogo a la memoria artificial tomista, o algo tan ligado a ella como pueda estarlo una representación externa con un arte interno, invisible y personal.

Los órdenes de figuras expresivas de las clasificaciones de la *Sum-*

ma y del conjunto de la enciclopedia medieval del conocimiento (por ejemplo, las artes liberales), ordenadamente dispuestas en una vasta memoria y con inscripciones relativas a los asuntos correspondientes, pudieran ser el fundamento de una memoria extraordinaria. El método no sería desemejante al de Metrodoro de Escepsis, de quien se decía que escribía en el orden de las imágenes del zodíaco todo cuanto quería recordar. Tales imágenes serían tanto las similitudes corporales artísticamente poderosas, capaces de suscitar intenciones espirituales, como las imágenes genuinamente mnemónicas que emplearía un genio dotado por la naturaleza de una asombrosa memoria, y con intensos poderes de visualización. Otras técnicas más o menos próximas a ésta para la memorización de lugares diferenciados en un edificio pudieron igualmente ser utilizadas en combinación con este método. Pero uno se inclina a pensar que el método tomista básico pudo consistir en órdenes de imágenes con inscripciones que se memorizarían siguiendo el orden de un argumento cuidadosamente articulado[48].

Acaso se construyesen de este modo las vastas e internas catedrales de la memoria de la Edad Media.

Petrarca es seguramente la persona en la que esperaríamos que comenzase la transición de la memoria medieval a la renacentista. Su nombre se cita constantemente en la tradición de la memoria como una autoridad importante en el campo de la memoria artificial. No es sorprendente que Romberch, que era dominico, cite las reglas y formulaciones de Tomás; pero lo que sí nos sorprende es que mencione también a Petrarca como autoridad asociándola a veces a Tomás. Cuando trata de las reglas de lugares, Romberch afirma que ninguna perturbación debe incomodar el orden de los lugares. A la regla que prescribe que los lugares no deben ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños, sino proporcionados a la imagen que contengan, agrega que Petrarca, «al que muchos imitan», ha dicho que los lugares han de ser de un tamaño moderado[49]. Y a la pregunta de cuántos lugares debemos emplear, responde:

El divino Aquínate aconseja el uso de muchos lugares en II, II, 49, al cual muchos siguieron posteriormente, por ejemplo, Francesco Petrarca...[50]

Resulta muy curioso, pues Tomás nada dice en II, II, 49 sobre cuántos lugares hayamos de emplear, y no subsiste obra alguna de Petrarca donde dé reglas para la memoria artificial con el detallado consejo sobre lugares que Romberch le atribuye.

Tal vez fuera por la influencia del libro de Romberch por lo que se repite continuamente el nombre de Petrarca en los tratados de la memoria del siglo XVI. Gesualdo habla de «Petrarca, a quien Romberch sigue acerca de la memoria»[51]. Garzoni lo incluye entre los famosos «profesores de la memoria»[52]. Enrique Cornelio Agrippa, tras presentar las fuentes clásicas del arte de la memoria, menciona como primera de las autoridades modernas a Petrarca[53]. A comienzos del siglo XVII, Lambert Schenkel afirma que «revivió ávidamente» y «cultivó diligentemente» el arte de la memoria[54]. E incluso en el artículo sobre la «Memoria» de la *Enciclopedia* de Diderot se menciona el nombre de Petrarca[55].

Por consiguiente, Petrarca debe de haber ofrecido algún aspecto por el que se le admiró en la era de la memoria pero que los modernos petrarquistas han olvidado totalmente –situación paralela al Tomás que trata sobre la memoria–. En las obras de Petrarca, ¿qué fuente hubo que pudiese originar esta tenaz tradición? Es, por supuesto, posible que Petrarca escribiese un tratado de *Ars memorativa* que no haya llegado hasta nosotros. No es, sin embargo, necesario suponer tal cosa. La fuente se ha de encontrar en una de las obras sobrevivientes de Petrarca, que no hemos ni leído, ni entendido, ni memorizado como debiéramos.

Petrarca escribió, probablemente entre 1343 y 1345, un libro titulado «Cosas que se han de recordar» [*Rerum memorandarum libri*]. El título es sugestivo, y cuando manifieste que la primera cosa de las «cosas» que se han de recordar es la virtud de la prudencia en sus tres partes de *memoria, intelligentia, providentia,* entonces el estudioso de la memoria artificial sabrá que se halla en un terreno familiar. El plan de la obra, de la que sólo se llevó a cabo un fragmento, se basa en las definiciones que en el *De inventione* de Cicerón se dan de

la prudencia, la justicia, la fortaleza, y la templanza[56]. Comienza con «preludios a la virtud», que son el ocio, la soledad, el estudio y la doctrina. Vienen a continuación la prudencia y sus partes, comenzando con la *memoria*. Las secciones sobre la justicia y la fortaleza se perdieron, o nunca fueron escritas; de la sección sobre la templanza queda sólo un fragmento de una de sus partes. A los libros sobre las virtudes les seguirían probablemente libros sobre los vicios.

No se ha señalado nunca, creo, que hay una fuerte semejanza entre esta obra y las «Enseñanzas de los antiguos» de Bartolomeo da San Concordio. El *Ammaestramenti degli antichi* comienza precisamente con los mismísimos «preludios a la virtud», pasa después revista a las virtudes ciceronianas en un estilo discursivo y con desarrollos, y llega a continuación a los vicios. Éste habría sido el plan del libro de Petrarca si lo hubiese completado.

Hay aún una semejanza más significativa, a saber, que tanto el uno como el otro hacen referencia a la memoria artificial bajo el epígrafe de la *memoria*. Bartolomeo, como vimos, expuso las reglas tomistas de la memoria bajo ese encabezamiento. Petrarca alude al arte presentando ejemplos de varones de la antigüedad famosos por su buena memoria y asociándolos al arte clásico. El párrafo que dedica a las memorias de Lúculo y Hortensio comienza así: «Se dice que la memoria es de dos clases, una de cosas, otra de palabras»[57]. Cuenta cómo Séneca el Viejo podía recitar de atrás adelante, y repite, siguiendo a Séneca, que la memoria de Latro Porcio era «buena tanto por naturaleza como por arte»[58]. Y sobre la memoria de Temístocles repite la anécdota, contada por Cicerón en *De oratore*, sobre cómo aquél se negaba a aprender la «memoria artificial» a causa de que su memoria natural era asaz buena[59]. Petrarca debía ciertamente de saber que en esa obra Cicerón no aprueba la actitud de Temístocles, y pasa a describir el uso que él mismo hace de la memoria artificial.

Pienso que estas referencias a la memoria artificial, contenidas en una obra en la que las partes de la prudencia y otras virtudes son las «cosas que se han de recordar», son suficientes para clasificar a Petrarca como componente de la tradición de la memoria[60], así como para clasificar el *Rerum memorandarum libri* como tratado sobre

ética diseñado para memorización, al igual que el *Ammaestramenti degli antichi.* Y esto es probablemente lo que el propio Petrarca se proponía. A despecho del aroma humanista que impregna la obra, y del uso que sobre memoria artificial se hace del *De oratore* más que del *Ad Herennium,* el libro de Petrarca se aparta por completo de la Escolástica y de su piadoso uso de la memoria artificial como parte de la prudencia.

¿A qué se parecerían las similitudes corporales, las invisibles «pinturas» que Petrarca habría ubicado en la memoria con destino a la prudencia y sus partes? Si por su intensa devoción hacia los antiguos hubiese escogido imágenes paganas para usarlas en la memoria, imágenes que le hubiesen «excitado» vigorosamente por causa de sus clásicos entusiasmos, habría contado detrás de sí con el apoyo y la autoridad de Alberto Magno.

Nos preguntamos si las virtudes cabalgarían por la memoria de Petrarca en carrozas, desfilando, famosos, los «ejemplos» de ellas en la comitiva, como en los *Trionfi.*

Puede que la tentativa de evocar la memoria medieval que hemos llevado a cabo en este capítulo sea, como dije al principio, parcial e inconclusa –y de ningún modo un tratamiento definitivo–, tan sólo un camino para que otros exploren en el futuro un material enorme. Mi tema ha sido el arte de la memoria en relación con la formación de la imaginería. Este arte interior que alentaba, en calidad de deber, el uso de la imaginación, debe de haber sido un factor de primera magnitud en la evocación de imágenes. ¿Puede ser la memoria una explicación posible del gusto medieval por lo grotesco, por lo idiosincrásico? ¿Se ha de interpretar en las extrañas figuras que aparecen en las páginas de los manuscritos y en todas las formas del arte medieval no tanto la revelación de la psicología torturada cuanto la evidencia de que cuando la Edad Media tenía que recordar seguía las reglas clásicas sobre cómo hacer imágenes memorables? ¿Está la proliferación de la nueva imaginería de los siglos XIII y XIV relacionada con el renovado énfasis que los escolásticos confirieron a la memoria? He tratado de sugerir que seguramente ése era el caso. El hecho de que el historiador del arte de la memo-

ria no pueda evitar los nombres de Giotto, Dante y Petrarca es posiblemente la evidencia de la extremada importancia de esta materia.

Desde el punto de vista de este libro, que está principalmente en conexión con la posterior historia del arte, es fundamental subrayar que el arte de la memoria procedía de la Edad Media. Sus más profundas raíces se hincaban en un muy venerable pasado. Arrancado de esos profundos y misteriosos orígenes fluyó hacia siglos posteriores, portando el sello de un fervor religioso que se combinaba extrañamente con el detallismo mnemotécnico que sobre él arrojara la Edad Media.

Capítulo V
Los tratados de la memoria

Para el período del que nos hemos ocupado en los dos capítulos anteriores, el material efectivo con el que se cuenta es escaso. Para el período en el que estamos entrando en este momento, los siglos XV y XVI, sucede lo contrario. El material se hace demasiado abundante y habremos de seleccionar sobre una gran masa de tratados de la memoria[1] si no queremos saturar con demasiados detalles nuestra historia.

De los manuscritos de tratados de *Ars memorativa* que he visto en muchas y buenas bibliotecas de Italia, Francia e Inglaterra, ninguno es anterior al siglo XV. Algunos puede que sean, desde luego, copias de originales anteriores. Por ejemplo, el tratado atribuido a Thomas Bradwardine, arzobispo de Canterbury, del que existen dos copias del siglo XV[2], debió de ser escrito en el XIV, por cuanto Bradwardine murió en 1349. En 1482 aparece el primero de los tratados de la memoria impresos, inaugurando lo que iba a convertirse en un género popular a lo largo de los siglos XVI y XVII. En la práctica, todos los tratados de la memoria, ya sean manuscritos, ya impresos, seguían el plan del *Ad Herennium*: reglas de lugares, reglas de imágenes, etc. El problema estaba en decidir cómo interpretar las reglas.

Para los tratados que se hallan en la vía principal que desciende de la tradición escolástica, siguen siendo válidas las interpretaciones de la memoria artificial estudiadas en el capítulo anterior. Tales tratados describen asimismo técnicas mnemotécnicas de características clásicas que son más mecánicas que el uso de «similitudes corporales» y que, casi con seguridad, se remontan a antiguas raíces medievales. Aparte de los tipos de tratado de la memoria que se hallan en la vía principal de descenso de la tradición escolástica, hay otros tipos, que posiblemente tienen otras procedencias. Por último, la tradición de la memoria experimenta cambios en este período, debido

a la influencia del humanismo y al desarrollo de los tipos de memoria renacentistas.

La temática es, por consiguiente, muy intrincada, y no se podrán resolver sus problemas en tanto no se haga una completa compilación y un examen sistemático de todo el material. Mi objetivo en este capítulo es hacer hincapié en la complejidad de la tradición de la memoria, y entresacar algunos temas, de supervivencia y de cambio, que a mí me parecen importantes.

A uno de los tipos de tratados de la memoria podemos llamarlo «tipo Demócrito» por la particularidad de que tales tratados asignan a Demócrito y no a Simónides la invención del arte de la memoria. En lo referente a las reglas de imágenes, tales tratados no mencionan las figuras humanas percusivas del *Ad Herennium*, sino que se centran en las aristotélicas leyes de la asociación. Tampoco mencionan por lo general a Tomás de Aquino ni citan la formulación tomista de las reglas. Buen ejemplo de este tipo es el tratado de Lodovico da Pirano[3], franciscano que enseñaba en Padua desde 1422 aproximadamente y tenía algunos conocimientos de griego. Una posible fuente de las desviaciones de la principal tradición medieval que se encuentran en el tipo de tratado democritiano puede que fuese –lo apunto sólo como hipótesis– el influjo de la influencia bizantina en el siglo XV. La memoria artificial era ciertamente conocida en Bizancio[4], donde puede que estuviesen en contacto con tradiciones griegas perdidas en el Occidente. Sean cuales fueren sus fuentes, las enseñanzas del tratado de «tipo Demócrito» emergieron con otros tipos dentro de la aglomeración general de la tradición de la memoria.

Otro aspecto de los más antiguos tratados de la memoria lo constituyen las largas listas de objetos, que a menudo comienzan con un «padrenuestro» y continúan con objetos familiares, cuales yunque, yelmo, linterna, trípode, etc. Lodovico da Pirano incluye una de esas listas, y se las encuentra en el tipo de tratado con el incipit *Ars memorie artificialis, pater reuerende*, de los que hay muchas copias[5]. Al reverendo padre al que se dirige el arte se le aconseja que use tales objetos en la memoria artificial. Son, creo, una especie de imágenes de la memoria prefabricadas que han de ser memorizadas en con-

juntos de lugares. La práctica forma parte casi seguramente de una vieja tradición medieval, pues misceláneas similares de objetos, consideradas útiles para la memoria, las expuso ya Boncompagno en el siglo XIII[6]. Se pueden ver en acción tales imágenes en las ilustraciones del libro de Romberch, donde aparecen una abadía y sus edificios anejos **[lám. 5 a]**, así como conjuntos de objetos que han de ser memorizados en el patio, la biblioteca y la capilla de la abadía **[lám. 5 b]**. A cada quinto lugar se lo señaliza con una mano, y a cada décimo con una cruz, de acuerdo con las instrucciones dadas en el *Ad Herennium* para distinguir los lugares quinto y décimo. Hay obviamente aquí una asociación con los cinco dedos de la mano. Según la memoria se iba desplazando a lo largo de los lugares, éstos se iban contando con los dedos.

Romberch está por completo dentro de la tradición escolástica en su teoría de las imágenes como «similitudes corporales». El hecho de que incluya en su tratado este más mecánico tipo de memorización, con objetos memorísticos como imágenes, sugiere que ese procedimiento se encontraba en uso en tiempos más antiguos, y que se consideraba tan memoria artificial como los más empingorotados tipos que se servían de las espiritualizadas figuras humanas. La práctica de la abadía que Romberch describe es un uso del arte enteramente clásico y mnemotécnico, aun cuando probablemente se empleaba sobre todo con vistas a tareas religiosas, posiblemente a la memorización de salmos y plegarias.

Entre los tratados manuscritos situados dentro de la tradición escolástica, se encuentran los de Jacopo Ragone[7] y Mateo de Verona[8], dominico. Un tratado anónimo[9], probablemente de un dominico también, hace una muy solemne descripción de cómo recordar mediante la memoria artificial el orden general del universo y los caminos que llevan al cielo y al infierno[10]. Algunas partes de este tratado son casi idénticas a las materias similares que expone el dominico Romberch en su tratado impreso. Tales tratados impresos proceden de la tradición manuscrita, que se remonta a la Edad Media.

Es raro que un tratado de la memoria, ya sea manuscrito ya impreso, proporcione una ilustración de la figura humana usada como imagen de la memoria. Esto coincidiría plenamente con los pre-

ceptos del autor del *Ad Herennium*, quien recomendaba al estudiante que se formara sus propias imágenes por sí mismo. Una excepción es la cruda tentativa que se hace en un manuscrito de Viena de mediados del siglo XV[11] para representar una hilera de imágenes de la memoria. Volkmann ha reproducido estas figuras sin intentar explicar que son «memoria artificial». Esto en verdad lo ponía en evidencia la inscripción de la última figura: *Ex locis et imaginibus ars memorativa constat Tullius ait*[12]. Encabezaba la serie una dama que es casi con seguridad la Prudencia[13]; las otras figuras representan probablemente también virtudes y vicios. Se entiende sin duda que las figuras han de ser notablemente hermosas o feas (una es un diablo) de acuerdo con las reglas; desafortunadamente, el artista las ha hecho a todas notablemente feas. Que el discurso memorizado mediante estas imágenes tiene que ver con los caminos del cielo y el infierno lo pone de manifiesto la aparición de Cristo en el centro de las figuras, con la boca del infierno a sus pies[14]. En torno a las figuras hay muchas imágenes subsidiarias, probablemente destinadas a ser imágenes de la «memoria de palabras». En todo caso se nos dice que por esas figuras podemos recordar tanto «cosas» como «palabras», lo que puede representar una supervivencia viciada de la memoria artificial medieval que se servía de inscripciones en las figuras. Este manuscrito muestra también planos de habitaciones memorísticas señalizadas con cinco lugares, cuatro en los ángulos y uno en el centro, en los que se ha de operar la memorización de imágenes. Tales diagramas de habitaciones memorísticas podemos verlos también en otros manuscritos y en tratados impresos. La disposición regular que los lugares tienen en tales habitaciones de la memoria (no escogidas por sus desemejanzas mutuas e irregulares, según aconsejaban las reglas clásicas) era, creo, una interpretación corriente de los lugares, común a la Edad Media y a épocas posteriores.

El *Oratoriae artis epitome* de Jacobo Publicio fue impreso en Venecia en el año 1482[15]; adjunto a la retórica iba, como apéndice, un *Ars memorativa*. Podríamos esperar que este bello librito impreso nos transportase a un mundo nuevo, al mundo en ascendencia del Renacimiento con su redivivo interés por la retórica clásica. Pero ¿es

Publicio tan moderno? La situación de su sección sobre la memoria, al final de la retórica, nos recuerda la ubicación de la que ésta gozaba en el *Fiore di Rettorica* del siglo XIII, al final también y separable. Y la mística introducción del *Ars memorativa* es algo reminiscente de las retóricas místicas del siglo XIII del tipo de la de Boncompagno.

Si bien se ha perdido sutileza mental, nos informa Publicio en la introducción, por estar encerrada dentro de estos confines terrenales, sin embargo, los siguientes «nuevos preceptos» nos ayudarán a liberarla. Los «nuevos preceptos» son las reglas de lugares e imágenes. La interpretación que les da Publicio incluye la construcción de *ficta loca,* o lugares imaginarios, que no son ni más ni menos que las esferas del universo –las esferas de los elementos, los planetas, las estrellas fijas, y otras esferas más elevadas– en cuyo ápice se encuentra el «Paradisus»; todo esto nos lo muestra en un diagrama **[fig. 1]**. En

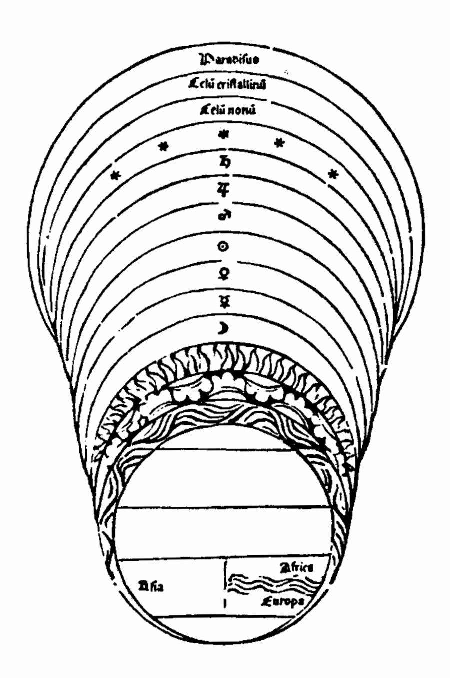


Fig. 1. Las esferas del Universo como sistema de la memoria, en J. Publicio, *Oratoriae artis epitome,* 1482.

sus reglas de lugares, que comienzan: «Las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria a menos que las vinculemos a similitudes corporales», sigue a Tomás de Aquino. Se detiene en la «adherenniana» percusividad de las imágenes de la memoria, afirmando que han de acompañarse de movimientos ridículos, gestos que pasmen, o que han de estar embargadas por una abrumadora tristeza o gravedad[16]. A la infeliz Envidia se la describe, como Ovidio lo hiciera, con una complexión lívida, negros dientes y culebrina cabellera: buen ejemplo de lo que ha de ser una imagen de la memoria.

Lejos de introducirnos en un mundo moderno de revivida retórica clásica, la sección sobre memoria de Publicio parece más bien transportarnos a un mundo dantesco en el que las esferas del universo sirven para recordarnos el infierno, el purgatorio y el paraíso, un mundo giottesco con la afilada expresividad de sus figuras memorísticas de la virtud y el vicio. Usar la ovidiana envidia como excitante imagen de la memoria extraída de los poetas no es un método clasicista sorprendentemente nuevo, sino que forma parte de la más antigua tradición de la memoria según la interpretación de Alberto Magno. En conclusión, este primer tratado impreso de la memoria no es un síntoma de la reviviscencia del arte clásico de la memoria como parte del resurgimiento renacentista de la retórica; proviene en línea directa de la tradición medieval.

Es significativo que esta obra, que en su forma impresa aparece con un aire tan renacentista e italianista, fuese conocida por un monje inglés muchos años antes de su impresión. Volkmann descubrió en el British Museum un manuscrito que escribió en 1460 Thomas Swatwell, monje probablemente de Durham; es una copia del *Ars oratoria* de Jacobo Publicio[17]. El monje inglés ha transcrito con todo cuidado la sección sobre memoria, desarrollando ingenuamente algunas fantasías de Publicio desde el sosiego del claustro[18].

Sin embargo, los tiempos están cambiando, los humanistas están adquiriendo una mejor comprensión de la civilización de la antigüedad clásica; textos clásicos circulan en ediciones impresas. El estudiante de retórica tiene ahora a su alcance muchas más obras que las Retóricas Primera y Segunda, sobre las que se construyó la

alianza de la memoria artificial con la prudencia. En 1416 Poggio Bracciolini había descubierto un texto completo de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, que tuvo su edición príncipe en Roma en el año 1470, seguida poco después de otras ediciones. Como ya he subrayado, de las tres fuentes latinas con que cuenta el arte clásico de la memoria, es la de Quintiliano la que hace una relación más clara de ese arte entendido como mnemotecnia. Ahora, con Quintiliano, se podía estudiar ya dicho arte como una mnemotecnia secular, divorciada de las excrecencias que les habían nacido a las reglas del *Ad Herennium* en su marcha por la Edad Media. Y quedaba despejado el camino para que una persona emprendedora enseñase, como técnica eficaz, el arte de la memoria de una manera nueva. Los antiguos, que lo sabían todo, sabían cómo educar la memoria, y un hombre de memoria educada tenía sobre los demás una ventaja que le ayudaría a abrirse camino en un mundo competitivo. Y habrá una demanda de la memoria artificial de los antiguos, ahora mejor entendida. Una persona emprendedora vio esta oportunidad y no dejó de apresarla; su nombre fue Pedro de Ravena.

El *Phoenix, sive artificiosa memoria* (primera edición, Venecia 1491) de Pedro de Ravena se convirtió en el más universalmente conocido de todos los libros de texto sobre la memoria. Recorrió en sus muchas ediciones un buen número de países[19], fue traducido[20] e incluido en el popular manual de conocimientos generales de Gregor Reisch[21], y hubo entusiastas que copiaron la edición impresa[22]. Pedro fue un tremendo autopropagandista que ayudó a poner en alza sus métodos, pero su fama como maestro de la memoria la debió ampliamente, con probabilidad, al hecho de acercar la mnemotecnia al mundo secular. La gente que buscaba un arte de la memoria que les prestase ayuda en la vida práctica, y no tanto que les rememorase el infierno, podía volver sus ojos al *Phoenix* de Pedro de Ravena.

Pedro da un consejo práctico. Cuando trata de la regla que prescribe que los *loci* de la memoria sean configurados en lugares tranquilos, dice que el mejor tipo de edificio para este uso es una iglesia poco frecuentada. Describe cómo da tres o cuatro vueltas a la iglesia que ha elegido, y cómo encomienda sus lugares a la memoria. Escoge su primer lugar cerca de la puerta; el siguiente, cinco o

seis pies después ya dentro; y así sucesivamente. Partió, siendo joven, de cien mil lugares memorizados, pero desde entonces fue agregando muchos más. En sus viajes no cesa de construir nuevos lugares en algún monasterio o iglesia, recordando a través de ellos historias, o fábulas, o sermones de la Cuaresma. Su memoria de las Escrituras, el derecho canónico y otras muchas materias se basa en este método. Podía repetir de memoria todo el derecho canónico, texto y glosas (era jurista educado en Padua), doscientos discursos o dichos de Cicerón, trescientas sentencias de los filósofos, veinte mil puntos legales[23]. Pedro era probablemente una de esas personas a las que la naturaleza ha dotado de una excelente memoria, y que se había ejercitado de tal modo en la técnica clásica que era capaz de llevar a cabo asombrosas proezas memorísticas. Creo que se puede notar una clara influencia de Quintiliano en la relación que hace del vasto número de lugares que poseía, pues Quintiliano es el único que, de las fuentes clásicas, comenta que en los viajes uno puede formar lugares de la memoria.

Respecto a las imágenes, Pedro hace uso del principio clásico según el cual las imágenes de la memoria han de asemejarse, si es posible, a personas que conocemos. ¡Da el nombre de una dama, Junípera de Pistoia, a la que amó en su juventud, y cuya imagen estimulaba su memoria! Esto posiblemente tenga algo que ver con la variación que Pedro hace de la imagen del pleito clásico. Para recordar que un testamento no es válido sin siete testigos, dice Pedro, podemos formar la imagen de un escenario en el que el «testador hace su testamento en presencia de dos testigos, y de una joven que hace jirones el testamento»[24]. Al igual que en el caso de la imagen clásica del pleito, nos sentimos desconcertados ante el hecho de que tal imagen, aun en el caso de que sea Junípera la joven destructora, ayude a que Pedro recuerde el sencillo punto de los testigos.

Pedro secularizó y popularizó la memoria, y subrayó el lado puramente mnemotécnico. Sin embargo, hay una buena cantidad de inexplicable confusión y de extraños detalles en la mnemónica de Pedro, lo que nos indica que no se había desgajado por completo de la tradición medieval. Conforme van rodando los libros de Pedro, pasaron a ser absorbidos por la tradición general de la memo-

ria. Muchos de los que después de él escribieron sobre este tema lo mencionan, sin excluir a Romberch, el dominico, que cita a «Petrus Ravennatis» como autoridad emparejada a Tulio y Quintiliano, o a Tomás de Aquino y Petrarca.

No intento aquí examinar toda la casta de los tratados impresos de la memoria. A muchos de ellos nos referiremos en capítulos posteriores, cuando la ocasión se presente. Algunos tratados enseñan lo que yo llamaré en lo sucesivo «la mnemotecnia de la línea recta», que tal vez fue mejor entendida tras la recuperación de Quintiliano. En muchos de ellos el lado mnemotécnico está estrechamente intrincado con influencias aún sobrevivientes de los usos medievales del arte. En algunos aparecen trazas de infiltración de formas medievales de memoria mágica, cual es el caso del *Ars notoria*[25]. En otros hay influencias que proceden de la transformación hermética renacentista y ocultista del arte, lo cual constituirá la materia de la mayor parte de lo que resta de este libro.

Pero es importante que consideremos aquí más pormenorizadamente la apariencia que tenían los tratados de la memoria dominicos del siglo XVI, por cuanto el camino real que desciende del énfasis que la Escolástica dio a la memoria es en mi opinión el más importante cabo de la historia de nuestra materia. Los dominicos se encontraban naturalmente en el centro de esta tradición, y en Johannes Romberch, germano, y en Cosmas Rossellius, florentino, encontramos a dos dominicos que escribieron libros sobre la memoria, pequeños en formato mas apretados en detalle, destinados manifiestamente a generalizar el conocimiento del arte dominico de la memoria. Romberch anuncia que su libro será de utilidad para teólogos, predicadores, confesores, juristas, abogados, doctores, filósofos, profesores de artes liberales y embajadores. Rossellius hace una declaración similar. El libro de Romberch fue publicado cerca del inicio del siglo XVI; el de Rossellius cerca del final. Juntos abrazan el siglo, como influyentes maestros de la memoria a los que se cita con frecuencia. De hecho, se puede decir que Publicio, Pedro de Ravena, Romberch y Rossellius son los nombres guía entre los escritores de la memoria.

El *Congestorium artificiose memorie* (1520)[26] de Johannes Romberch

está bien titulado, pues es una extraña congestión de materiales de la memoria. Romberch conoce las tres fuentes clásicas, no sólo el *Ad Herennium* sino también el ciceroniano *De oratore* y a Quintiliano. Con su citación frecuente del nombre de Petrarca[27], absorbe al poeta dentro de la tradición dominica de la memoria; también a Pedro de Ravena y a otros les atrae hacia sí el «Congestorio». Pero sus bases están en Tomás de Aquino, cuyas formulaciones, tanto las de la *Summa* como las del comentario a Aristóteles, cita en casi todas las páginas.

El libro se divide en cuatro partes; la primera es introductoria, la segunda trata sobre los lugares, la tercera sobre las imágenes; en la cuarta bosqueja un enciclopédico sistema de la memoria.

Romberch encara tres tipos diferentes de sistemas de lugares, todos ellos pertinentes a la memoria artificial.

El tipo primero usa el cosmos como sistema de lugares, y es ilustrado en un diagrama **[fig. 2]**. Vemos en él las esferas de los elementos, de los planetas, las estrellas fijas, y encima las esferas celestes y las de los nueve órdenes angélicos. ¿Qué hemos de recordar en estos órdenes cósmicos? Inscritas en la parte inferior del diagrama vemos las letras «L.PA; L.P; PVR; IN». Significan los lugares del paraíso, del paraíso terrenal, del purgatorio y del infierno[28]. Según el punto de vista de Romberch, el recuerdo de lugares tales forma parte de la memoria artificial. A esos reinos los llama «lugares imaginarios» [*ficta loca*]. Para las cosas invisibles del paraíso, hemos de formar en la memoria lugares donde instalar los coros de los ángeles y los asientos de los bienaventurados, los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires. Otro tanto se ha de hacer en el purgatorio y en el infierno, que son «lugares comunes» o inclusivos que han de ser ordenados en muchos lugares particulares a fin de recordarlos ordenadamente, tanto a ellos como a sus inscripciones. Los lugares del infierno contienen imágenes de pecadores a los que se está castigando en conformidad con la naturaleza de sus pecados, según se explica en las inscripciones[29].

A este tipo de memoria artificial podemos llamarlo «tipo dantesco», no porque el tratado del dominico esté influido por la *Divina Comedia*, sino porque, como sugerimos en el capítulo anterior,

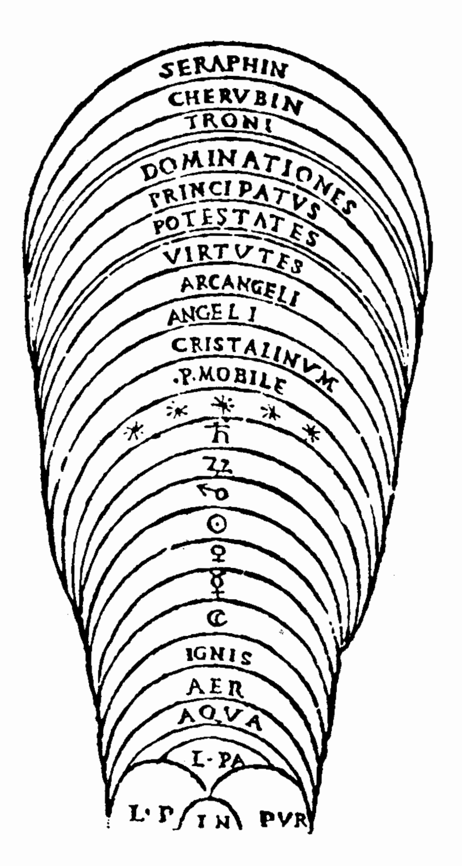


Fig. 2. Las esferas del Universo como sistema de la memoria, en J. Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, 1533.

Dante recibió la influencia de una interpretación de esta suerte de la memoria artificial. Como otro tipo de sistema de lugares, Romberch imagina el uso de los signos del zodíaco, que nos darían un orden fácilmente memorizable de lugares. Presenta el nombre de Metrodoro de Escepsis como la autoridad en este asunto[30]. La información sobre el sistema zodiacal de la memoria de Metrodoro de Escepsis la encontró Romberch en el ciceroniano *De oratore* y en

Quintiliano. Agrega que si la memoria precisa de un más extenso orden de estrellas, es provechoso tener en cuenta las imágenes que Higinio da de todas las constelaciones celestes[31].

No determina qué clase de material es el que él imagina como memorizable en las imágenes de las constelaciones. En vista de la naturaleza predominantemente teológica y didáctica de su tratamiento de la memoria, podríamos conjeturar que el orden de las constelaciones como sistema de lugares se destinaba a que los predicadores lo empleasen para recordar el orden de sus sermones sobre las virtudes y los vicios del cielo y el infierno.

El tercer tipo de sistemas de lugares que Romberch presenta es el método más normalmente mnemotécnico de memorizar lugares reales en reales edificios[32], tal como aparecen en la abadía y sus dependencias anejas, que ilustra con una figura **[lám. 5 a]**. Las imágenes que emplea en los lugares de este edificio **[lám. 5 b]** son las de «objetos de la memoria» del tipo al que ya hemos hecho referencia. Aquí nos encontramos en el terreno de «la mnemotecnia de la línea recta», y por las instrucciones relativas a la memorización de lugares en edificios que expone en esta parte del libro, el lector podía aprender el uso del arte como llana mnemotecnia, de acuerdo con el tipo más mecánico que describe Quintiliano. Si bien aquí se encuentran curiosas y poco clásicas elaboraciones respecto a «órdenes alfabéticos». Con tales órdenes se proporcionan listas de animales, pájaros, nombres, dispuestos en orden alfabético, para su uso dentro del sistema.

Entre las adiciones que Romberch hace a las reglas de lugares, hay una que no es original suya; Pedro de Ravena ya la había expuesto y quizá se remonte a tiempos muy anteriores. Un *locus* de la memoria, que ha de contener una imagen de la memoria, no debe ser más grande de lo que un hombre puede alcanzar[33]; lo ilustra con una figura de una imagen humana en un *locus* **[fig. 3]** que tiene los brazos levantados hacia arriba y a un lado para evidenciar las proporciones correctas de un *locus* respecto a la imagen. Esta regla emerge del sentimiento artístico del espacio, la iluminación y la distancia memorísticos que ya aparecía en las reglas clásicas de lugares, cuya influencia sobre los *loci* pintados de Giotto hemos sugerido an-

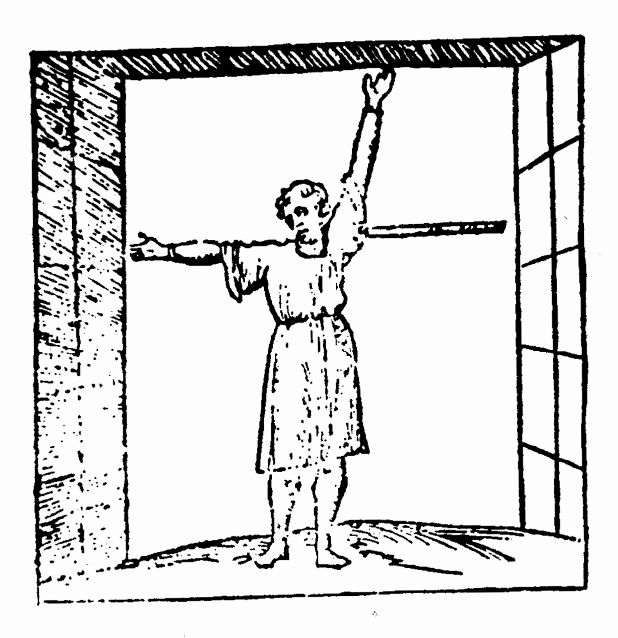


Fig. 3. Imagen humana en un *locus* de la memoria, en Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, 1533.

teriormente. Se aplica sin duda a las imágenes humanas, no a la memoria de imágenes de objetos, y acaso implica una análoga interpretación de las reglas de lugares (es decir que las imágenes ubicadas en órdenes regulares resalten de sus fondos).

En cuanto a las imágenes[34], Romberch repite al por menor las reglas clásicas sobre imágenes percusivas, con muchas elaboraciones y citas de las similitudes corporales de Tomás. Como es ya habitual, ni se ilustran ni se describen con mucha claridad las imágenes de la memoria. Hemos de construirlas por nuestros propios medios a partir de las reglas.

Esta sección del libro tiene empero algunas ilustraciones, pero se trata de «alfabetos visuales». Los alfabetos visuales son maneras de representar las letras del alfabeto mediante imágenes. Se las forma de varios modos; por ejemplo, con dibujos de objetos cuya figu-

ra se asemeja a las letras del alfabeto **[lám. 6 c]**, como un compás o una escala para la A; o una horca para la N. Otro modo consiste en representar animales o pájaros dispuestos según el orden de la letra inicial de sus nombres **[lám. 6 b]**; así el *Anser* (ganso) para la A; el *Bubo* (búho) para la B. Los alfabetos visuales son muy comunes en los tratados de la memoria y, casi seguramente, proceden de una vieja tradición. Boncompagno habla de un «alfabeto imaginario» que se ha de usar para recordar nombres[35]. En los tratados manuscritos se describe frecuentemente tal clase de alfabetos. El de Publicio es el primer tratado impreso que los ilustra[36]; posteriormente constituyen un aspecto normal de la mayoría de los tratados impresos de la memoria. Volkmann, sacándolos de varios tratados[37], ha reproducido cierta cantidad de tales alfabetos, pero no estudia cuál pudo ser su origen o a qué objetivos se los destinaba.

El alfabeto visual probablemente procede de los conatos por entender cómo en el *Ad Herennium* los expertos de la memoria artificial escriben con imágenes en sus memorias. Según los principios generales de la memoria artificial tendríamos que situar en una imagen todo lo que queremos fijar en la memoria. Aplicándolo a las letras del alfabeto, esto querría decir que las recordaríamos mejor si las pusiésemos dentro de imágenes. La noción, tal como se elabora en los alfabetos visuales, es de una infantil simplicidad, como si enseñásemos a un niño a recordar la G mediante el dibujo de un gato. Rossellius, con la mayor seriedad del mundo, sugiere que deberíamos recordar la palabra AER ¡mediante las imágenes de un asno, un elefante y un rinoceronte![38]

Una variación del alfabeto visual, que sugerían, creo, las palabras que en el *Ad Herennium* tratan de la recordación de conocidos nuestros puestos en fila, la constituye la ordenación de personas conocidas para el practicante de la memoria artificial, según el orden alfabético de sus nombres. Pedro de Ravena da un ejemplo espléndido del uso de este método cuando afirma que él, para recordar la palabra ET, visualiza enfrente de Eusebio a Tomás; ¡y no tiene más que poner a Eusebio detrás de Tomás para recordar la palabra TE![39]

Los alfabetos visuales que ilustran los tratados de la memoria servían, por lo que creo, para realizar inscripciones en la memoria. De

hecho, esto lo puede probar el ejemplo ilustrado que aparece en la tercera parte del libro de Romberch sobre una imagen de la memoria cubierta con inscripciones de alfabetos visuales **[lám. 6 a]**. Éste es uno de los muy raros casos en que se ilustra una imagen de la memoria; y la imagen vuelve a ser la figura familiar de la vieja Gramática, la primera de las artes liberales, que porta alguno de sus atributos familiares: el escalpelo y la escalera. No aparece aquí solamente como la bien conocida personificación del arte liberal de la Gramática, sino también como imagen de la memoria empleada para recordar asuntos gramaticales mediante las inscripciones que hay en ella. Las inscripciones que cruzan su pecho y las imágenes que hay en o en torno a ella derivan de los alfabetos visuales de Romberch; a ambos «objetos» y a los «pájaros» se los usa en combinación. Explica que se encuentra memorizando el modo de responder a la pregunta de si la gramática es una ciencia común o particular; la respuesta implica el uso de los términos *predicatio, applicatio, continentia*[40]. Se memoriza la *predicatio* mediante el pájaro que comienza con la letra P (*Pica* o urraca) que tiene en su mano, así como los objetos anejos correspondientes del alfabeto de objetos. Se recuerda la *applicatio* mediante el *Aquila*[41] que, junto a los objetos asociados, se halla en su brazo. A la *continentia* se la recuerda por la inscripción de «objetos» alfabéticos que aparece en su pecho (véanse los objetos que representan las letras C, O, N y T en el alfabeto de «objetos» **[lám. 6 c]**).

Pese a estar desprovista de encantos estéticos, la Gramática de Romberch es importante para el estudioso de la memoria artificial. Prueba el hecho de que las personificaciones de, por ejemplo, figuras familiares de las artes liberales se convierten en imágenes de la memoria cuando se reproducen en la memoria. Y que tales figuras han de acompañarse de inscripciones a fin de que se memorice el material relativo al asunto de la personificación. El principio que ejemplifica la Gramática de Romberch se puede hacer extensivo al resto de personificaciones; lo mismo ocurre con las de las virtudes y los vicios, cuando se las usa como imágenes de la memoria. Esto era lo que sospechábamos en el capítulo precedente cuando tuvimos por cierto que las inscripciones relativas a la penitencia del flagelo

de la imagen memorística de la Penitencia de Holcot eran probablemente «memoria de palabras». E igualmente cuando pensamos que las inscripciones que registraban las partes de las virtudes cardinales –según las definiciones de la *Summa* de Tomás de Aquino– en las imágenes de las virtudes correspondientes eran tal vez «memoria de palabras». Las imágenes expresan la memoria de las «cosas», y las inscripciones memorizadas que exhiben las imágenes son «memoria de palabras» relativa a las «cosas». O eso me parece.

La Gramática de Romberch, a la que aquí se usa como imagen de la memoria, muestra el método en acción, con el refinamiento añadido de unas inscripciones que se han hecho (o se supone que se han hecho) más memorables al ser diseñadas no con una escritura ordinaria, sino con las imágenes para letras de los alfabetos visuales.

La discusión sobre cómo memorizar la gramática, sus partes y otros temas relativos a ella se encuentra en la última parte del libro de Romberch, donde bosqueja un programa extremadamente ambicioso para encomendar a la memoria todas las ciencias, tanto las teológicas, metafísicas y morales como las siete artes liberales. El método usado para la gramática (cuya complejidad he reducido considerablemente en la descripción que acabamos de ver), dice, se puede aplicar a todas las ciencias, y a todas las artes liberales. Para la teología, por ejemplo, podemos imaginar un consumado y excelso teólogo, que tendrá en su cabeza las imágenes de la *cognitio*, el *amor* y la *fruitio*; en sus miembros la *essentia divina*, el *actus*, la *forma*, la *relatio*, los *articuli*, los *precepta*, los *sacramenta*, y todo lo que atañe a la teología[42]. Romberch procede a continuación a poner en columnas las partes y subdivisiones de teología, metafísica (que incluye filosofía y filosofía moral), leyes, astronomía, geometría, aritmética, música, lógica, retórica y gramática. Para la memorización de todas estas materias, se han de formar imágenes con imágenes asociadas e inscripciones. A cada materia se la ha de alojar en una estancia de la memoria[43]. Las instrucciones que da para formar imágenes resultan harto complicadas, pues no deja de encararse con la memorización de los más abstractos temas metafísicos y aun de los razonamientos lógicos. Se tiene la impresión de que Romberch presenta

de una forma altamente abreviada y sin duda degenerada y viciada (habría que contar entre las degradaciones el uso de los alfabetos visuales) un sistema usado en el pasado por una poderosa mente y que llegó hasta él desde la tradición de la Orden Dominica. En vista de las continuas citas que Romberch hace de las similitudes corporales y el orden de Tomás de Aquino en su libro, surge la posibilidad de pensar que acaso tenemos en este tardío tratado dominico de la memoria un eco distante del sistema de la memoria de Tomás de Aquino.

Volvamos al fresco de la Sala Capitular de Santa Maria Novella; nuestra mirada se detiene una vez más en las catorce similitudes corporales, en las siete de las artes liberales y en las otras siete figuras añadidas para representar las más encumbradas esferas del saber que poseía Tomás. Tras nuestro estudio del sistema de la memoria de Romberch, en el que se construyen figuras de la memoria para las más altas ciencias, así como para las artes liberales, en un asombroso intento de contener en la memoria mediante imágenes una vasta *summa* del conocimiento, podemos preguntarnos si no es algo de este género lo que representan las figuras del fresco. La conjetura hecha en páginas anteriores de que esas figuras acaso no sólo simbolizan la envergadura del saber de Tomás, sino que también aluden a su método de memorizarlo por el arte de la memoria, tal como él lo entendía, tal vez reciba ahora, a partir de Romberch, su confirmación.

El *Thesaurus artificiosae memoriae* de Cosmas Rossellius fue publicado en Venecia en el año 1579. En la portada se dice que su autor es florentino y miembro de la Orden de Predicadores. El libro sigue derroteros similares a los de Romberch y en él se pueden discernir los principales tipos de interpretación de la memoria artificial.

Gran relevancia alcanza en este tratado el «tipo dantesco». Rossellius divide el Infierno en once lugares, ilustrándolo con un diagrama del Infierno como sistema de lugares de la memoria **[lám. 7 a]**. En el centro hay un pozo horrendo, al que se llega por medio de gradas en las que se hallan los lugares de castigo de los herejes, infieles judíos, idólatras e hipócritas. En torno hay otros siete lugares para los siete pecados mortales que en ellos se castigan. Rossellius

observa alegremente que «la variedad de los castigos, infligidos de acuerdo a la diversa naturaleza de los pecados, las diferentes situaciones de los condenados, sus variados gestos, ayudarán mucho a la memoria y proporcionarán muchos lugares»[44].

El lugar del Paraíso **[lám. 7 b]** se ha de imaginar cercado por una muralla de gemas centelleantes. En el centro está el Trono de Cristo, y debajo, dispuestos en orden, los lugares de las jerarquías celestes, de los apóstoles, los patriarcas, profetas, mártires, confesores, vírgenes, santos hebreos, y la turba innumerable de los santos. No hay nada inusual en el Paraíso de Rossellius, salvo que ha sido clasificado como «memoria artificial». Con arte, ejercicio y vehemente imaginación hemos de imaginar estos lugares. Hemos de imaginar el Trono de Cristo de suerte que pueda mover lo más posible el sentido y pueda excitar la memoria. Podemos imaginar los órdenes de los espíritus como los pintores los pintaron[45].

Rossellius se enfrenta también con las constelaciones como sistemas de lugares de la memoria, mencionando, por supuesto, a Metrodoro de Escepsis en conexión con un sistema de lugares zodiacales[46]. Característica del libro de Rossellius son los versos mnemónicos que da para memorizar órdenes de lugares, ya del Infierno, ya de los signos del zodíaco. Estos versos son de un compañero de la orden que fue además inquisidor. Los *carmina* de un inquisidor añaden un solemne aire de gran ortodoxia a la memoria artificial.

Rossellius describe la confección de lugares «reales» de abadías, iglesias y edificios análogos. Y trata sobre imágenes humanas como lugares en los que se han de recordar imágenes subsidiarias. En el capítulo de imágenes, expone reglas generales y un alfabeto visual del mismo tipo de los de Romberch.

El estudiante de la memoria artificial que emplease libros como éstos aprendería la «mnemotecnia de la línea recta» en las descripciones de cómo memorizar lugares «reales» en edificios. Pero lo aprendería dentro de un contexto de supervivencias de la tradición medieval, de lugares del paraíso y del infierno, de las «similitudes corporales» de la memoria tomista. Mas, aun cuando sobrevivan en ellos ecos del pasado, forman empero parte de su propio y más

avanzado tiempo. La interpolación del nombre de Petrarca dentro de la tradición dominica de la memoria sugiere un incremento de la influencia humanista. Y al tiempo que se hacen sentir nuevas influencias, se produce en la tradición de la memoria un deterioro progresivo. Las reglas de la memoria se vuelven cada vez más detalladas; las listas alfabéticas y los alfabetos visuales alientan elaboraciones triviales. A menudo uno tiene la sensación, al leer los tratados, de que la memoria ha degenerado en una suerte de crucigrama para entretener las largas horas del claustro; muchos de sus consejos no tenían ninguna utilidad práctica; las letras y las imágenes se convierten en juegos infantiles. Bien es verdad que esta clase de elaboraciones hacía buenas migas con los gustos renacentistas y la pasión por lo misterioso. Si no conociésemos las explicaciones de la Gramática de Romberch, nos parecería un emblema inescrutable.

El arte de la memoria pudo en estas formas tardías continuar siendo el forjador oculto de la imaginería. ¡Pero qué perspectiva podía ofrecer a la imaginación memorizar la *Consolación de la Filosofía*[47] de Boecio, según se aconsejaba en un manuscrito del siglo XV! ¿Con esta tentativa vendría la Dama Filosofía a la vida y, al igual que alguna animada Prudencia, comenzaría a vagabundear por los palacios de la memoria? Quizás una memoria artificial que, perdido el control, ha caído en una salvaje indulgencia imaginativa sea uno de los estímulos que hay detrás de una obra como la *Hypnerotomachia Polyphili,* escrita por un dominico antes de 1500[48]; en ella nos salen al encuentro no sólo los triunfos de Petrarca y una arqueología curiosa, sino también un infierno, dividido en lugares que acomodan pecados y castigos, con inscripciones explicativas. La sugerencia que se cita de la memoria artificial como parte de la prudencia hace que nos preguntemos si las misteriosas inscripciones tan características de esta obra se deben, en alguna medida, a la influencia de los alfabetos visuales y a la de las imágenes de la memoria, es decir, si el ensueño arqueológico del humanista se confunde con el ensueño de sistemas de la memoria dando como resultado la formación de la más extraña fantasía.

Entre los tipos de imaginería más característicos que cultivó el Renacimiento destacan el emblema y la *impresa.* Estos fenómenos

no han sido nunca observados desde el punto de vista de la memoria, a la que claramente pertenecen. La *impresa*, particularmente, es el intento de recordar una intención espiritual mediante una similitud; las palabras de Tomás de Aquino la definen con exactitud.

La lectura de los tratados de la memoria resulta más bien tediosa, como Cornelio Agrippa sugirió en su capítulo sobre la vanidad del arte de la memoria[49]. Este arte, dice, fue inventado por Simónides y perfeccionado por Metrodoro de Escepsis, de quien Quintiliano dice que era vanidoso y fanfarrón.

Fustiga a continuación Agrippa una lista de tratados modernos de la memoria que describe como «catálogo sin valor de hombres oscuros»; y alguien cuyo hado ha sido vadear una gran cantidad de obras tales puede refrendar sus palabras. Estos tratados no son capaces de volver a capturar las elaboraciones de las vastas memorias del pasado, pues las condiciones de su mundo, al que ha llegado el libro impreso, han destruido las condiciones que hacían posibles tales memorias. Los planes esquemáticos de los manuscritos, diseñados para la memorización, la articulación de la *summa* en sus partes ordenadas..., todo esto desaparece con el libro impreso, que no tiene necesidad de ser memorizado por cuanto las copias son abundantes.

En *Nôtre Dame de Paris*, de Victor Hugo, un escolar, entregado a profundas meditaciones en su estudio de los altos de la catedral, echa una mirada sobre el primer libro impreso que ha venido a perturbar su colección de manuscritos. Luego, abriendo la ventana, mira la vasta fábrica de la catedral, que recorta su silueta contra el cielo estrellado, enorme esfinge agazapada en el centro de la urbe. *Ceci tuera cela*, dice. El libro impreso destruirá el edificio. La parábola con la que Hugo compara el edificio, atestado de imágenes, con la llegada a la biblioteca de un libro impreso puede aplicarse a los efectos que la difusión de la imprenta ejerció sobre las catedrales invisibles de la memoria del pasado. El libro impreso hará innecesarias esas enormes construcciones de la memoria atestadas de imágenes. Destruirá aquellos hábitos de inmemorial antigüedad por los que a una «cosa» se la investía inmediatamente con una imagen y se la almacenaba en los lugares de la memoria.

La filología humanista moderna asestó un duro golpe al arte de la memoria tal como la Edad Media lo entendía. En 1491 Raphael Regius empleó sobre el *Ad Herennium* las nuevas técnicas críticas y sugirió que su autor era Cornificio[50]. Poco antes Lorenzo Valla había tomado en sus manos el asunto poniendo todo el peso de su gran reputación de filólogo contra la atribución ciceroniana que se daba a esta obra[51]. La falsa atribución duró algún tiempo en las ediciones impresas[52], pero gradualmente se fue haciendo conocido de todos que el *Ad Herennium* no era de Cicerón.

Con ello se rompía la vieja alianza de las Retóricas Primera y Segunda de Tulio. Continuaba siendo verdad que Tulio era realmente el autor del *De inventione* o Retórica Primera, donde ciertamente había afirmado que la memoria era parte de la prudencia; inevitable secuela era que se derrumbase la idea de que Tulio enseñaba en la Retórica Segunda que la memoria artificial puede perfeccionar la memoria, por cuanto Tulio no era el autor de la Retórica Segunda. La importancia que la falsa atribución tenía para la tradición de la memoria que procede de la Edad Media se pone de manifiesto en el hecho de que los escritores que forman parte de esa tradición ignoran rotundamente el descubrimiento de los filólogos humanistas. Romberch[53], y también Rossellius[54], atribuyen siempre sus citas del *Ad Herennium* a Cicerón. Y Giordano Bruno, ex fraile que provenía de la tradición dominica de la memoria, parece ignorar por completo la crítica humanista en una obra sobre la memoria que publicó en 1582, al introducir una cita del *Ad Herennium* con las palabras «Oíd lo que dice Tulio»[55].

Con la reviviscencia renacentista de la oratoria secular podríamos esperar hallar un culto renovado del arte de la memoria. Al igual que en la antigüedad, el Renacimiento admiró las proezas notables de la memoria; surgía así una nueva demanda secular del arte como técnica; escritores de la memoria como Pedro de Ravena surgieron para satisfacer la demanda. Contamos con una imagen divertida de un humanista que prepara su discurso para memorizarlo mediante el arte en una carta que dirige Alberto Durero a su amigo Willibald Pirckheimer:

Una cámara ha de tener más de cuatro rincones para contener a todos los dioses de la memoria. Yo no voy a atestar mi cabeza con ellos; eso te lo dejo a ti; pues creo que si has de tener muchas cámaras en la cabeza, habrás de tener algo en cada una. ¡Ni el margrave concedería una audiencia tan larga![56]

Para el renacentista imitador de Cicerón en su calidad de orador, la pérdida del *Ad Herennium* como obra genuinamente ciceroniana no debilitaba necesariamente su creencia en la memoria artificial, pues en el muy admirado *De oratore,* Cicerón alude a la memoria artificial y afirma que él mismo la practica. El culto de Cicerón en su calidad de orador podía, pues, estimular un interés renovado por el arte, entendiéndose ahora en el sentido clásico de parte de la retórica.

Sin embargo, al tiempo que las condiciones sociales exigían muchos discursos y buenas memorias para los oradores, resultando de ello una demanda mayor de ayudas mnemónicas, había también otras fuerzas en el humanismo renacentista que eran desfavorables al arte de la memoria. Entre éstas fue importante el estudio intensivo que los escolares y los educadores dedicaron a Quintiliano. Pues Quintiliano no recomienda de todo corazón la memoria artificial. Su relación del arte la esclarece como pura mnemotecnia, pero la trata con un tono de voz algo superior y crítico, a diferencia del entusiasmo ciceroniano del *De oratore,* muy diferente de la aceptación incuestionable del *Ad Herennium,* y a años luz de la devota fe que el Medioevo sentía por los lugares y las imágenes de Tulio. Un humanista sensato, aunque supiese que el propio Cicerón recomendaba este curioso arte, propendería a escuchar la voz moderada y racional de Quintiliano, quien, aun cuando piensa que los lugares y las imágenes pueden ser de alguna utilidad para algunos objetivos, en conjunto recomienda métodos más directos de memorización.

Aunque no niego que se puede auxiliar la memoria con lugares e imágenes, sin embargo la mejor memoria se basa en tres muy importantes cosas, a saber, estudio, orden y solicitud[57].

La cita es de Erasmo; pero tras las palabras del gran humanista podemos oír las de Quintiliano. La actitud claramente fría y quintilianista de Erasmo respecto a la memoria artificial se vuelve desaprobación rotunda en los más importantes educadores humanistas posteriores. Melanchton prohíbe a sus estudiantes valerse de ningún dispositivo mnemotécnico y les ordena que, como único arte de la memoria, aprendan de carrerilla a la manera habitual[58].

Hemos de recordar que para Erasmo, que confiadamente se asomaba al mundo nuevo del humanismo moderno, el arte de la memoria tenía posiblemente un aire medieval. Pertenecía a los tiempos de la barbarie; sus métodos declinantes eran un ejemplo de las telarañas que invaden las mentes monacales y que las nuevas escobas han de barrer definitivamente. A Erasmo no le gustaba la Edad Media, actitud que, en la Reforma, degeneró en violento antagonismo; y el arte de la memoria era un arte medieval y escolástico.

Así pues, el arte de la memoria podía aparecer en decadencia. El libro impreso destruye hábitos de la memoria de antigüedad milenaria. La transformación medieval del arte, aunque viva aún –en virtud de la demanda–, como atestiguan los tratados, ha perdido tal vez su antigua fuerza y está degenerando en curiosos juegos de la memoria. Las corrientes modernas del humanismo y la educación son indiferentes, o crecientemente hostiles, al arte de la memoria. Aun cuando fuesen populares, como lo son hoy, libritos sobre «Cómo perfeccionar tu memoria», tal vez el arte de la memoria esté siendo desplazado fuera de los grandes centros nerviosos de la tradición europea para pasar a ser un producto marginal.

Sin embargo, lejos de menguar, el arte de la memoria había de hecho entrado en un nuevo tren de vida. Pues adoptó la principal corriente filosófica del Renacimiento: el movimiento neoplatónico que inauguraron a finales del siglo XV Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Los neoplatónicos del Renacimiento no se mostraron tan adversos a la Edad Media como algunos humanistas, y no se les unieron en su desaprobación del arte de la memoria. A través del neoplatonismo renacentista, con su núcleo hermético, el arte de la memoria fue, una vez más, transformado, en esta ocasión en un ar-

te oculto o hermético; y fue con esta forma como continuó manteniendo un lugar central en una central tradición europea.

Y una vez preparados para comenzar el estudio de la transformación renacentista del arte de la memoria, analizaremos, como primer ejemplo de ese cambio trascendental, el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo.

Capítulo VI
La memoria renacentista[1]: el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo

Giulio Camillo, o Giulio Camillo Delminio para decir su nombre completo, fue uno de los hombres más famosos del siglo XVI[2]. Era una de esas personas a las que sus contemporáneos miran con temor, como si poseyese vastas potencialidades. De su Teatro se hablaba en toda Italia y Francia; su misteriosa fama parecía crecer con los días. Pero ¿en qué consistía exactamente? Era un teatro de madera, atestado de imágenes, que Camillo mostró por sí mismo a un corresponsal epistolar de Erasmo; algo similar sería posteriormente mostrado en París. La única persona del mundo a la que se le habría de revelar cómo funcionaba realmente era el rey de Francia. Camillo no llegó nunca a producir el gran libro, que siempre estaba a punto de producir, en el que se conservarían para la posteridad sus encumbrados designios. No nos ha de sorprender, pues, que la posteridad olvidase a este hombre a quien sus contemporáneos aclamaban como «el divino Camillo». En el siglo XVIII aún se le recordaba[3] con cierta condescendencia, pero a partir de entonces desapareció, y ha sido sólo recientemente cuando algunas personas[4] han comenzado de nuevo a hablar de Giulio Camillo.

Nació en torno a 1480. Fue profesor durante algún tiempo en Bolonia, pero consumió la mayor parte de su vida en las abstrusas tareas del Teatro, para el que siempre estuvo necesitado de apoyos financieros. Se informó a Francisco I del asunto, a través de Lazare de Baïf[5], embajador francés en Venecia, y en 1530 Camillo pasó a Francia. El rey le proporcionó dinero para su obra, prometiéndole más. Retornó a Francia para perfeccionarlo, y en 1532, Viglius Zuichemius, que se encontraba entonces en Padua, escribía a Erasmo que todo el mundo hablaba sobre un cierto Giulio Camillo. «Dicen que este hombre ha construido una especie de anfiteatro, obra de habilidad admirable, y que quienquiera sea admitido en él como es-

pectador será capaz de discurrir sobre cualquier materia no menos fluidamente que Cicerón. Al principio pensé que esto era una fábula, hasta que me instruyó más por extenso Baptista Egnatio. Se dice que este arquitecto ha puesto en determinados lugares todo cuanto sobre cualquier asunto se encuentra en Cicerón... Están dispuestos en ciertos órdenes o grandes figuras... de extraordinaria labor y habilidad divina.»[6] Se decía que Camillo estaba haciendo una copia de su espléndida invención para el rey de Francia, a quien se la había ofrecido recientemente y quien le había concedido quinientos ducados para su construcción.

Cuando, inmediatamente, escribe Viglius a Erasmo, ya ha estado en Venecia y se ha encontrado con Camillo, quien le ha permitido ver el Teatro (era un teatro, no un anfiteatro, como más adelante veremos). «Debes ahora saber», escribe, «que Viglius ha estado en el anfiteatro y todo lo ha inspeccionado diligentemente». El objeto no era más que un modelo reducido; se trataba de un edificio lo suficientemente amplio como para dar cabida a dos personas a la vez; Viglius y Camillo entraron, juntos, en él:

La obra es de madera [continúa Viglius], ilustrada con muchas imágenes y llena de cajitas; se compone de varios órdenes o gradas. Da un lugar para cada una de las figuras o adornos, y me mostró tal muchedumbre de papeles que, aunque siempre oí que Cicerón era la fuente de la más rica elocuencia, difícilmente habría pensado que un solo autor pudiese contener tanto o que sus escritos pudiesen ser troceados en tantos volúmenes. Te he escrito ya antes el nombre del autor, que se llama Julius Camillus. Balbucea malamente y habla el latín con dificultad, excusándose con el pretexto de que por usar siempre la pluma casi ha perdido el uso del habla. Se dice empero que es bueno en la lengua vernácula, que ha enseñado por algún tiempo en Bolonia. Cuando le pregunté respecto al significado de la obra, su plan y resultados –hablando religiosamente y como si le produjese pasmo el prodigio de la cosa–, arrojó ante mí algunos papeles y los recitó de suerte que expresaba los números, cláusulas y todos los artificios del estilo italiano, aun cuando con una ligera desigualdad por causa de sus dificultades para hablar. Se dice que el rey le urge para que retorne a Francia con la magnífica obra. Pero comoquiera que el rey quiere que se traduzcan al francés to-

dos los escritos, para lo cual ha suministrado intérprete y escribano, dice que piensa que tendrá que diferir su viaje para no mostrar una obra imperfecta. Llama a su teatro con muchos nombres, ya dice que es una mente y alma edificada o construida, ya que es una mente y alma con ventanas. Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se las ha congregado con diligente meditación, puedan ser expresadas con determinados signos corporales, de tal suerte que el espectador pueda al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana. Y es por causa de su aspecto corpóreo por lo que lo llama teatro.

Cuando le pregunté si había escrito alguna cosa en defensa de su opinión, por cuanto actualmente hay muchos que no aprueban este celo de imitar a Cicerón, replicó que había escrito mucho, pero que hasta entonces había publicado poco, salvo unas pocas cosas escritas en italiano dedicadas al rey. Tiene el propósito de publicar sus puntos de vista sobre el asunto cuando tenga alguna tranquilidad, y esté terminada la obra a la que entrega todas sus energías. Dice que ya ha gastado en ella 1.500 ducados, aunque el rey le ha dado hasta ahora 500. Pero tiene la esperanza de que el rey le premie con liberalidad cuando haya experimentado los frutos de la obra[7].

¡Pobre Camillo! Su Teatro no llegó a estar nunca completamente terminado; su gran obra nunca fue escrita. Aun en circunstancias normales, es ésta una situación que da origen a una gran aflicción. ¡Qué pesada ha de ser la carga de alguien considerado un hombre divino del que se esperaban cosas divinas! Y cuando el secreto último de la obra es mágico, místico, y forma parte de la filosofía oculta, imposible dar explicaciones a un pesquisidor racionalista como el amigo de Erasmo, a cuyos ojos la idea del Teatro de la Memoria se disolvía en balbuciente incoherencia.

Para Erasmo el arte clásico de la memoria era una mnemotecnia racional, provechosa posiblemente si se la usaba con sobriedad, pero a la que se habían de anteponer los más ordinarios métodos modernos. ¿Qué pensaría Erasmo de este sistema hermético de la memoria? Viglius es muy consciente de cuál va a ser la actitud de su docto amigo respecto al Teatro de Camillo, y se disculpa al comienzo de la carta por ultrajar sus graves orejas con bagatelas.

Camillo regresó a Francia algún tiempo después de la entrevista veneciana descrita por Viglius. No se han podido fijar con exactitud las fechas de sus viajes a Francia[8], pero ciertamente estaba en París en el año 1534, cuando Jacques Bording dice, en carta a Étienne Dolet, que ha llegado recientemente a París para instruir al rey, añadiendo que «está construyendo un anfiteatro para el rey, con el objetivo de señalar divisiones de la memoria»[9]. En carta de 1558, Gilbert Cousin dice que ha visto el Teatro de Camillo, una estructura de madera, en la corte de Francia. Cousin escribe más de diez años después de la muerte de Camillo, y su descripción del Teatro es una copia de las cartas de Viglius, aún no publicadas entonces pero a las que pudo haber tenido acceso por ser secretario de Erasmo[10]. Esto disminuye un tanto el valor de la carta de Cousin como información de primera mano de lo que vio en Francia, pero es probable que el Teatro construido en Francia se ajustase estrechamente al modelo que Viglius vio en Venecia. Parece que pronto desapareció la versión francesa del Teatro. En el siglo XVII el gran anticuario francés Montfaucon hizo pesquisas al respecto pero no logró hallar traza alguna[11].

Al igual que en Italia, también en la corte de Francia se hablaba de Camillo y su Teatro, y sobreviven algunas leyendas sobre su estancia en ese país. La más intrigante es la anécdota del león, una de cuyas versiones la cuenta Betussi en sus diálogos, publicados en 1544. Dice que un día, en París, Giulio Camillo fue a ver algunos animales salvajes en compañía del cardenal de Lorena, Luigi Alamanni, y de otros caballeros, entre los cuales se hallaba el propio Betussi. Un león se escapó y se encaminó hacia el grupo.

Gran alarma se produjo entre los caballeros, que pusieron pies en polvorosa, excepto Messer Giulio Camillo, que se quedó donde estaba sin moverse. Hizo esto no por dar prueba de su valor, sino por causa del peso de su cuerpo, que hacía que sus movimientos fueran más lentos que los de los otros. El rey de los animales comenzó a caminar en torno a él y a acariciarle sin molestarle en absoluto, hasta que se le volvió a meter en la jaula. ¿Qué habrás de decir a este propósito? ¿Por qué no le mató? Todos pensaron que si quedó sano y salvo fue porque estaba bajo la influencia del planeta del sol[12].

El propio Camillo repetía con complacencia la anécdota del león[13], como prueba de que poseía «virtud» solar, si bien no menciona la razón por la que, según Betussi, no echó a correr tan deprisa como los otros. El comportamiento del animal solar en presencia del Mago, cuyo sistema hermético de la memoria, como más adelante veremos, se centraba en el sol, proporcionaba evidentemente un valioso crédito para su publicidad.

Según Girolamo Muzio, amigo y discípulo de Camillo, nuestro gran hombre estaba de regreso en Italia en 1543[14]. Por una alusión que figura en una carta de Erasmo a Viglius, parece que los ducados no fluyeron del rey de Francia tan liberalmente como se esperaba[15]. En cualquier caso, a su retorno a Italia, Camillo aparece como si hubiese perdido el empleo, o, más bien, el protector.

El marqués del Vasto (Alfonso Dávalos, gobernador español de Milán, que había sido protector de Ariosto) preguntó a Muzio si se había cumplido alguna de las esperanzas que Camillo se hacía con el rey de Francia. Si no, él estaría dispuesto a concederle una pensión a cambio de que se le enseñase «el secreto»[16]. Camillo aceptó la oferta y pasó el resto de su vida como pensionista de Del Vasto, disertando en su presencia y en varias academias. Murió en Milán en 1544.

En 1559 se publicó una breve guía de las villas próximas a Milán y de las colecciones de sus ricos propietarios. Allí leemos que un muy virtuoso caballero llamado Pomponio Cotta huía a veces de la malsana prisión de Milán (en otras palabras, de los agobios de la vida ciudadana) y se iba a las soledades de su villa, para de ese modo, libre de la compañía de los demás, encontrarse a sí mismo. Allí se dedicaba ora a cazar, ora a leer libros sobre agricultura, ora a pintar *imprese*, con lemas llenos de agudeza, que dan prueba de su notable inteligencia.

> Y entre las maravillosas pinturas [*pitture*] que allí hay se puede ver la excelsa e incomparable fábrica del maravilloso Teatro del excelentísimo Giulio Camillo[17].

Desgraciadamente, la descripción del Teatro que a continuación veremos consiste en citas verbales de la ya impresa *Idea del Theatro,*

publicada en 1550; así pues, no se la puede considerar una descripción de lo que había realmente en la villa. ¿Habría recogido el propietario de la villa el propio Teatro, o una de sus versiones, para añadirlo a su colección de rarezas? Tiraboschi pensó que las *pitture* eran frescos pintados a partir de los temas de la imaginería del Teatro[18], pero no hay que olvidar que él no creía que el Teatro hubiese existido nunca como objeto, mientras que nosotros sabemos que existió. Su interpretación de las *pitture* puede ser correcta, por cuanto se afirma en el prefacio de la *Idea del Theatro* que «no se puede encontrar ahora la entera máquina de edificio tan soberbio»[19], lo que sugiere que al Teatro, en cuanto objeto, no se le podía seguir la pista en la Italia de 1550.

A despecho o quizá a causa de la naturaleza fragmentaria de su ejecución, la fama de Giulio Camillo no sufrió disminución alguna a su muerte, sino que por el contrario brilló más que nunca. En 1552, Ludovico Dolce, popular escritor dotado de un fino sentido para prever lo que podía interesar al público, escribió un prefacio a la edición compilativa de unas pocas obras de Camillo, en el que se lamentaba de la temprana muerte de este genio que, al igual que Pico della Mirandola, no había llegado a consumar su obra ni a sacar a la luz el completo fruto de su «intelecto más divino que humano»[20]. En 1588 Girolamo Muzio, en una disertación que pronunció en Bolonia, exaltaba las filosofías de Mercurio Trismegistos, Pitágoras, Platón y Pico della Mirandola, a las que asociaba el Teatro de Giulio Camillo[21]. En 1578, J. M. Toscanus publicó en París su *Peplus Italiae*, serie de poemas latinos sobre italianos famosos; uno de los poemas trata sobre Camillo, a cuyo Teatro las siete maravillas del mundo deberían rendir homenaje. En una nota al poema se describe a Camillo como muy instruido en las tradiciones místicas de los hebreos que reciben el nombre de Cábala, y profundamente versado en las filosofías de los egipcios, los pitagóricos y los platónicos[22].

En el Renacimiento, con la expresión «filosofías de los egipcios» se alude principalmente a los supuestos escritos de Hermes o Mercurio Trismegistos, dicho de otra manera, el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius*, que tan profundamente meditados fueron por Ficino. A éstos, Pico della Mirandola agregó los misterios de la Cábala ju-

día. No es casual que sus admiradores vinculen con tanta frecuencia el nombre de Camillo al de Pico della Mirandola, pues pertenecía por entero y de manera entusiasta a la tradición hermético-cabalista que Pico fundara[23]. Durante toda su vida, su gran tarea fue adaptar esa tradición a la del arte clásico de la memoria.

Cuando al final de su existencia se hallaba Camillo en Milán al servicio de Del Vasto, dictó a Girolamo Muzio, en siete mañanas, un bosquejo de su Teatro[24]. Después de su muerte el manuscrito pasó a otras manos y fue publicado en Florencia y Venecia en el año 1550, con el título *L'Idea del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*[25]. Es esta obra la que hace posible que reconstruyamos con cierta extensión el Teatro, y en él se basa nuestro plano [véase el desplegable en este mismo capítulo].

Se levanta el Teatro sobre siete gradas o peldaños, a los que dividen siete pasarelas que representan los siete planetas. Quien quiera estudiarlo ha de situarse como si fuera el espectador ante el que se encuentran *in spettaculo* o en teatro las siete medidas del mundo. Y puesto que en los teatros de la antigüedad las personas más distinguidas ocupaban los asientos más bajos, del mismo modo en este Teatro las cosas más excelsas e importantes estarán ubicadas en el lugar más bajo[26].

Hemos oído que algunos contemporáneos de Camillo describen la obra como anfiteatro, pero estas indicaciones dan la certeza de que Camillo pensaba en el teatro romano tal como Vitruvio lo describe. Vitruvio dice que en el auditorio los asientos están divididos por siete pasarelas, y menciona asimismo que las clases elevadas ocupan los asientos inferiores[27].

El Teatro de la Memoria de Camillo es empero una distorsión del plano de un teatro realmente vitruviano. En cada una de las siete pasarelas hay siete cancelas o puertas. Estas puertas están decoradas con muchas imágenes. En nuestro plano hemos representado esquemáticamente las puertas y en ellas hemos escrito la traducción de las descripciones de las imágenes. El que no quedase espacio para que la audiencia se sentase entre las enormes y profusamente decoradas puertas de las pasarelas no tiene importancia. Pues en el Teatro de Camillo se ha invertido la función normal del teatro. No

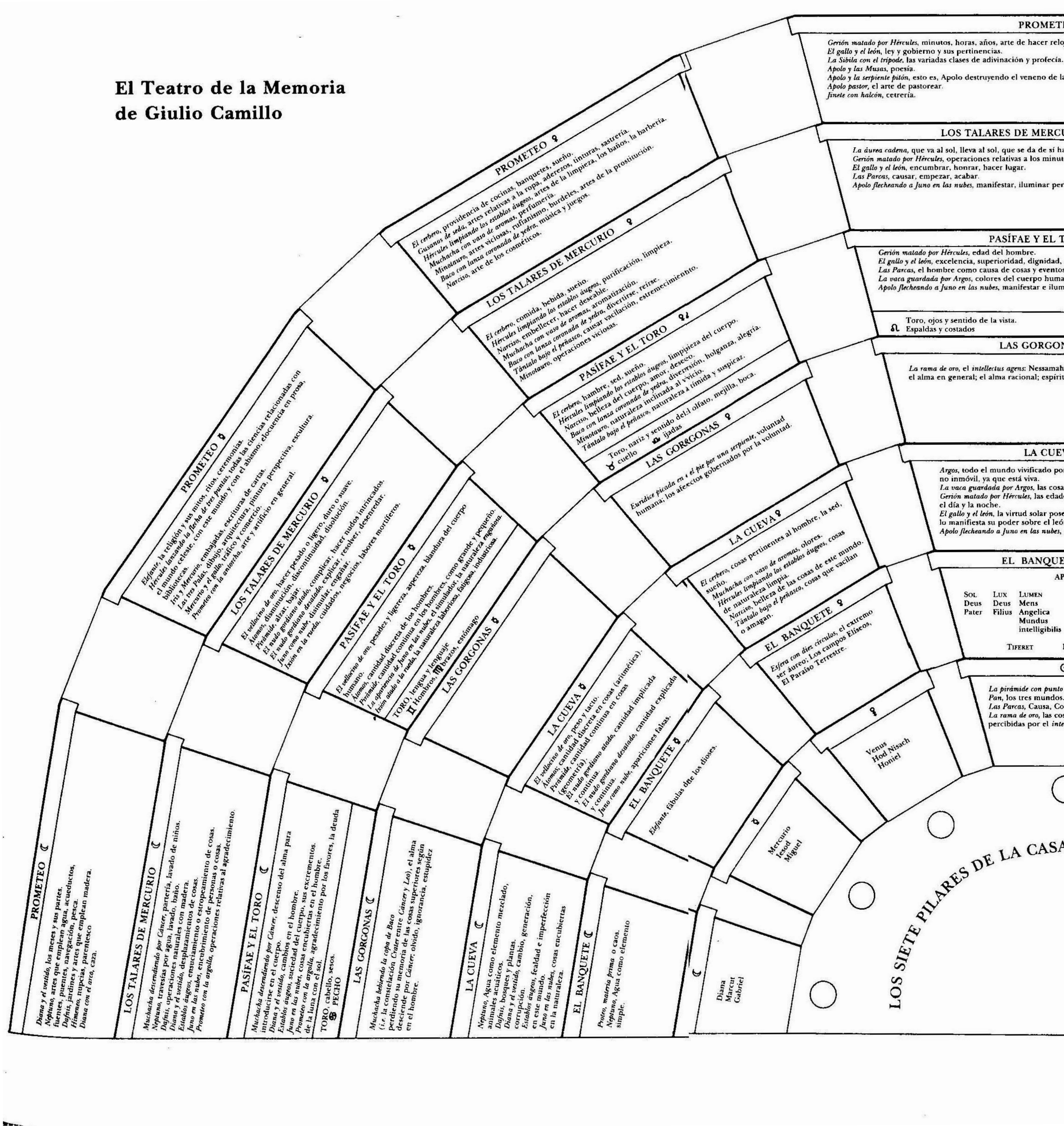
hay público que ocupe los asientos para mirar el espectáculo que se representa en el escenario. El «espectador» solitario del Teatro se encuentra donde estaría el escenario y mira hacia el auditorio, contemplando las imágenes que se hallan en las siete veces siete puertas de las siete gradas ascendentes.

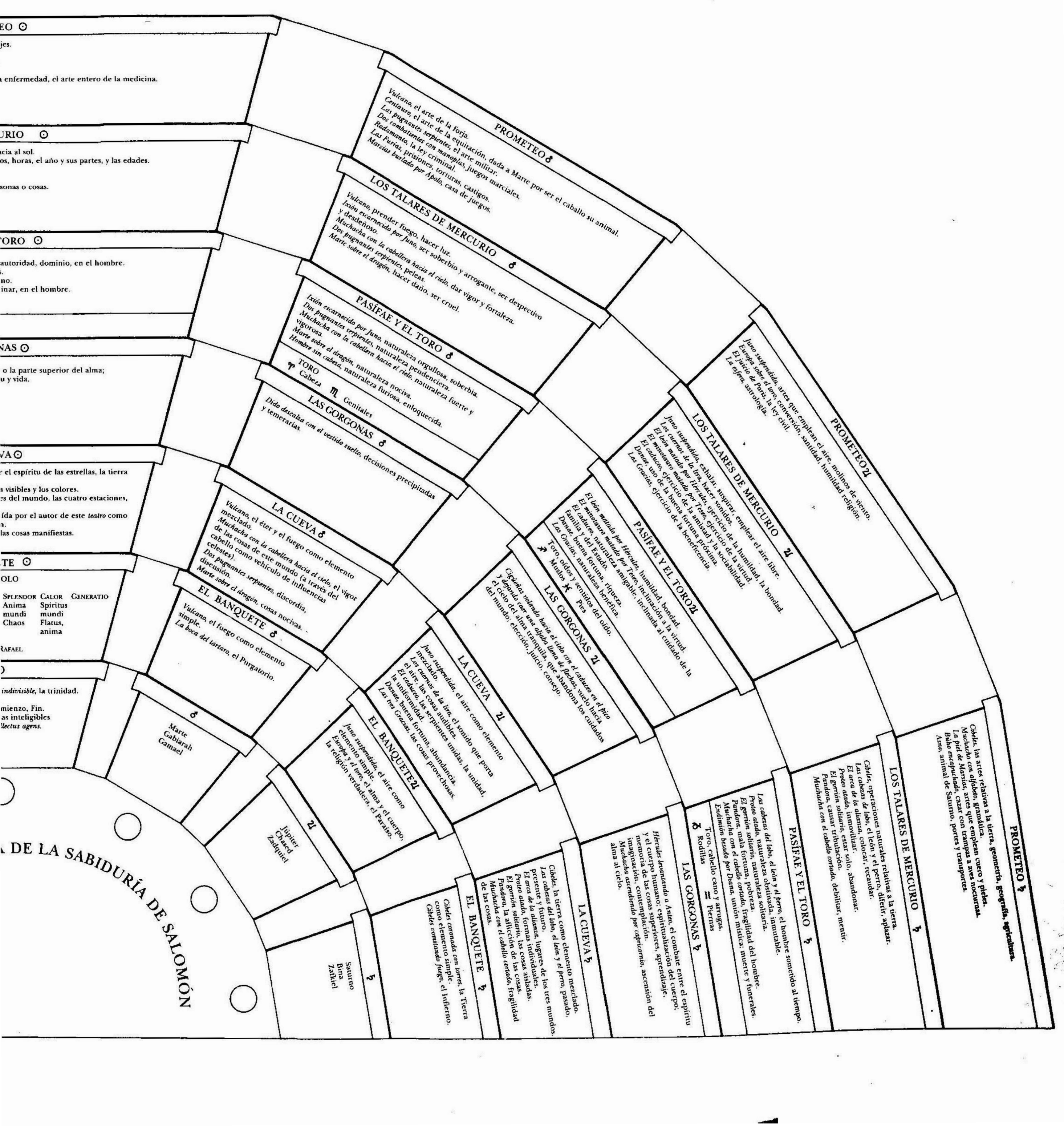
Camillo nunca menciona el escenario, por lo cual lo he omitido en el plano. En un teatro vitruviano corriente, la trasera del escenario, la *frons scaenae*, tenía cinco puertas decoradas[28] por las que los actores hacían sus salidas y entradas. Camillo toma de la *frons scaenae* la idea de las puertas imaginarias que, dentro del graderío, hay al otro lado de las pasarelas, con lo que se hacía imposible que allí se sentase el público. Se sirve del plano de un teatro real, el vitruviano clásico, pero lo adapta a sus objetivos mnemónicos. Las puertas imaginarias son sus lugares de la memoria, lugares que están surtidos de imágenes.

Si observamos nuestro plano podemos ver que todo el sistema del Teatro descansa básicamente en siete pilares, los siete pilares de la Casa de la Sabiduría de Salomón.

> Salomón, en el capítulo noveno de los Proverbios, dice que la Sabiduría se construyó una casa y la fundó sobre siete pilares. Por estas columnas, significativas de la más estable eternidad, hemos de entender los siete Sefirotas del mundo supracelestial, los cuales son las siete medidas de la fábrica de los mundos celestial e inferior; en ellos están contenidas las Ideas de todas las cosas, tanto las del mundo celestial como las del mundo inferior[29].

Camillo habla de los tres mundos de los cabalistas tal como Pico della Mirandola los había expuesto: el mundo supracelestial de los Sefirotas o emanaciones divinas; el mundo intermedio celeste de las estrellas, y el mundo subceleste o elemental. Idénticas son las «medidas» que recorren los tres mundos, si bien se manifiestan de modos diferentes en cada uno de ellos. A los Sefirotas del mundo supraceleste se los hace equivaler aquí a las Ideas platónicas. Camillo basa su sistema de la memoria en las causas primeras, en los Sefirotas, en las Ideas; éstas han de ser los lugares eternos de su memoria.


El Teatro de la Memoria de Giulio Camillo
PROMETEO
Gerión matado por Hércules, minutos, horas, años, arte de hacer relo
El gallo y el león, ley y gobierno y sus pertinencias.
La Sibila con el trípode, las variadas clases de adivinación y profecía.
Apolo y las Musas, poesía.
Apolo y la serpiente pitón, esto es, Apolo destruyendo el veneno de la
Apolo pastor, el arte de pastorear.
Jinete con halcón, cetrería.
LOS TALARES DE MERCU
La áurea cadena, que va al sol, lleva al sol, que se da de sí ha
Gerión matado por Hércules, operaciones relativas a los minut
El gallo y el león, encumbrar, honrar, hacer lugar.
Las Parcas, causar, empezar, acabar.
Apolo flecheando a Juno en las nubes, manifestar, iluminar per
PASÍFAE Y EL T
Gerión matado por Hércules, edad del hombre.
El gallo y el león, excelencia, superioridad, dignidad,
Las Parcas, el hombre como causa de cosas y eventos
La vaca guardada por Argos, colores del cuerpo huma
Apolo flecheando a Juno en las nubes, manifestar e ilum
Toro, ojos y sentido de la vista.
♌ Espaldas y costados
LAS GORGON
La rama de oro, el intellectus agens: Nessamah
el alma en general; el alma racional; espíritu
LA CUEV
Argos, todo el mundo vivificado po
no inmóvil, ya que está viva.
La vaca guardada por Argos, las cosa
Gerión matado por Hércules, las edad
el día y la noche.
El gallo y el león, la virtud solar pose
lo manifiesta su poder sobre el leó
Apolo flecheando a Juno en las nubes,
EL BANQUE
AP
SOL Deus Pater
LUX Deus Filius
LUMEN Mens Angelica Mundus intelligibilis
TIFERET
La pirámide con punto
Pan, los tres mundos.
Las Parcas, Causa, Co
La rama de oro, las cos
percibidas por el inte
PROMETEO ♀
El cerbero, providencia de cocinas, banquetes, sueño.
Gusanos de seda, artes relativas a la ropa, aderezos, tinturas, sastrería.
Hércules limpiando los establos áugeos, artes de la limpieza, los baños, la barbería.
Muchacha con vaso de aromas, perfumería.
Minotauro, artes viciosas, rufianismo, burdeles, artes de la prostitución.
Baco con lanza coronada de yedra, música y juegos.
Narciso, arte de los cosméticos.
LOS TALARES DE MERCURIO ♀
El cerbero, comida, bebida, sueño.
Hércules limpiando los establos áugeos, purificación, limpieza.
Narciso, embellecer, hacer deseable.
Muchacha con vaso de aromas, aromatización.
Baco con lanza coronada de yedra, divertirse, reírse.
Tántalo bajo el peñasco, causar vacilación, estremecimiento.
Minotauro, operaciones viciosas.
PASÍFAE Y EL TORO ♀
El cerbero, hambre, sed, sueño.
Hércules limpiando los establos áugeos, limpieza del cuerpo.
Narciso, belleza del cuerpo, amor, deseo.
Baco con lanza coronada de yedra, diversión, holganza, alegría.
Minotauro, naturaleza inclinada al vicio.
Tántalo bajo el peñasco, naturaleza tímida y suspicaz.
Toro, nariz y sentido del olfato, mejilla, boca.
♉ cuello ♎ ijadas
LAS GORGONAS ♀
Eurídice picada en el pie por una serpiente, voluntad humana; los afectos gobernados por la voluntad.
LA CUEVA ♀
El cerbero, cosas pertinentes al hombre, la sed, sueño.
Muchacha con vaso de aromas, olores.
Hércules limpiando los establos áugeos, cosas de naturaleza limpia.
Narciso, belleza de las cosas de este mundo.
Tántalo bajo el peñasco, cosas que vacilan o amagan.
EL BANQUETE ♀
Esfera con diez círculos, el extremo ser áureo; Los campos Elíseos, El Paraíso Terrestre.
♀ Venus Hod Nisach Honiel
PROMETEO ☿
Elefante, la religión y sus mitos, ritos, ceremonias.
Hércules lanzando la flecha de tres puntas, todas las ciencias relacionadas con el mundo celeste, con este mundo y con el abismo, elocuencia en prosa, bibliotecas.
Iris y Mercurio, embajadas, escrituras de cartas.
Las tres Palas, dibujo, arquitectura, pintura, perspectiva, escultura.
Mercurio y el gallo, tráfico y comercio.
Prometeo con la antorcha, arte y artificio en general.
LOS TALARES DE MERCURIO ☿
El vellocino de oro, hacer pesado o ligero, duro o suave.
Átomos, disminución, discontinuidad, disolución.
Pirámide, alzar, bajar.
El nudo gordiano atado, complicar, hacer nudos intrincados.
El nudo gordiano desatado, explicar, resolver, desenredar.
Juno como nube, disimular, engañar.
Ixión en la rueda, cuidados, negocios, labores mortíferos.
PASÍFAE Y EL TORO ☿
El vellocino de oro, pesadez y ligereza, aspereza, blandura del cuerpo humano.
Átomos, cantidad discreta de los hombres.
Pirámide, cantidad continua en los hombres, como grande y pequeño.
La aparición de Juno en las nubes, el simulador, la naturaleza engañosa.
Ixión atado a la rueda, la naturaleza laboriosa, fatigosa, industriosa.
TORO, lengua y lenguaje
♊ Hombros, ♍ brazos, estómago
LAS GORGONAS ☿
LA CUEVA ☿
El vellocino de oro, peso y tacto.
Átomos, cantidad discreta en cosas (aritmética).
Pirámide, cantidad continua en cosas (geometría).
El nudo gordiano atado, cantidad implicada y continua.
El nudo gordiano desatado, cantidad explicada y continua.
Juno como nube, apariciones falsas.
EL BANQUETE ☿
Elefante, fábulas de los dioses.
☿ Mercurio Iesod Miguel
PROMETEO ☾
Diana y el vestido, los meses y sus partes.
Neptuno, artes que emplean agua, acueductos, fuentes, puentes, navegación, pesca.
Dafnis, jardines y artes que emplean madera.
Himeneo, nupcias, parentesco
Diana con el arco, caza.
LOS TALARES DE MERCURIO ☾
Muchacha descendiendo por Cáncer, partería, lavado de niños.
Neptuno, travesías por agua, lavado, baño.
Dafnis, operaciones naturales con madera.
Diana y el vestido, desplazamientos de cosas.
Establos áugeos, ensuciamiento o estropeamiento de cosas.
Juno en las nubes, encubrimiento de personas o cosas.
Prometeo con la argolla, operaciones relativas al agradecimiento.
PASÍFAE Y EL TORO ☾
Muchacha descendiendo por Cáncer, descenso del alma para introducirse en el cuerpo.
Diana y el vestido, cambios en el hombre.
Establos áugeos, suciedad del cuerpo, sus excrementos.
Juno en las nubes, cosas encubiertas en el hombre.
Prometeo con la argolla, agradecimiento por los favores, la deuda de la luna con el sol.
TORO, cabello, sesos.
♋ PECHO
LAS GORGONAS ☾
Muchacha bebiendo la copa de Baco (i.e. la constelación Crater entre Cáncer y Leo), el alma perdiendo su memoria de las cosas superiores según desciende por Cáncer; olvido, ignorancia, estupidez en el hombre.
LA CUEVA ☾
Neptuno, Agua como elemento mezclado, animales acuáticos.
Dafnis, bosques y plantas.
Diana y el vestido, cambio, generación, corrupción.
Establos áugeos, fealdad e imperfección en este mundo.
Juno en las nubes, cosas encubiertas en la naturaleza.
EL BANQUETE ☾
Proteo, materia prima o caos.
Neptuno, Agua como elemento simple.
☾ Diana Marcut Gabriel
LOS SIETE PILARES DE LA CASA


EO ⊙
jes.
a enfermedad, el arte entero de la medicina.
URIO ⊙
cia al sol.
os, horas, el año y sus partes, y las edades.
sonas o cosas.
TORO ⊙
autoridad, dominio, en el hombre.
no.
inar, en el hombre.
NAS ⊙
o la parte superior del alma;
u y vida.
VA ⊙
el espíritu de las estrellas, la tierra
s visibles y los colores.
es del mundo, las cuatro estaciones,
ída por el autor de este *teatro* como
n.
las cosas manifiestas.
TE ⊙
OLO
SPLENDOR Anima mundi Chaos
CALOR Spiritus mundi Flatus, anima
GENERATIO
RAFAEL
indivisible, la trinidad.
mienzo, Fin.
as inteligibles
llectus agens.
PROMETEO ♂
Vulcano, el arte de la forja.
Centauro, el arte de la equitación, dada a Marte por ser el caballo su animal.
Las pugnantes serpientes, el arte militar.
Dos combatientes con manoplas, juegos marciales.
Radamanto, la ley criminal.
Las Furias, prisiones, torturas, castigos.
Marsias burlado por Apolo, casa de juegos.
LOS TALARES DE MERCURIO ♂
Vulcano, prender fuego, hacer luz.
Ixión escarnecido por Juno, ser soberbio y arrogante, ser despectivo y desdeñoso.
Muchacha con la cabellera hacia el cielo, dar vigor y fortaleza.
Dos pugnantes serpientes, peleas.
Marte sobre el dragón, hacer daño, ser cruel.
PASÍFAE Y EL TORO ♂
Ixión escarnecido por Juno, naturaleza orgullosa, soberbia.
Dos pugnantes serpientes, naturaleza pendenciera.
Muchacha con la cabellera hacia el cielo, naturaleza fuerte y vigorosa.
Marte sobre el dragón, naturaleza nociva.
Hombre sin cabeza, naturaleza furiosa, enloquecida.
♈ TORO Cabeza
♏ Genitales
LAS GORGONAS ♂
Dido descalza con el vestido suelto, decisiones precipitadas y temerarias.
LA CUEVA ♂
Vulcano, el éter y el fuego como elemento mezclado.
Muchacha con la cabellera hacia el cielo, el vigor de las cosas de este mundo (a través del cabello como vehículo de influencias celestes).
Dos pugnantes serpientes, discordia, disensión.
Marte sobre el dragón, cosas nocivas.
EL BANQUETE ♂
Vulcano, el fuego como elemento simple.
La boca del tártaro, el Purgatorio.
♂
Marte
Gabiarah
Gamael
PROMETEO ♃
Juno suspendida, artes que emplean el aire, molinos de viento.
Europa sobre el toro, conversión, santidad, humildad religión.
El juicio de Paris, la ley civil.
La esfera, astrología.
LOS TALARES DE MERCURIO ♃
Juno suspendida, exhalar, suspirar, emplear el aire libre.
Los cuernos de la lira, hacer sonidos.
El león matado por Hércules, ejercicio de la humildad, la bondad.
El minotauro matado por Teseo, ejercicio de la virtud.
El caduceo, ejercicio de la amistad y la sociabilidad.
Dánae, uso de la buena fortuna próxima.
Las Gracias, ejercicio de la beneficencia.
PASÍFAE Y EL TORO ♃
El león matado por Hércules, humildad, bondad.
El minotauro matado por Teseo, inclinación a la virtud.
El caduceo, naturaleza amigable, inclinada al cuidado de la familia y del Estado.
Dánae, buena fortuna, riqueza.
Las Gracias, naturaleza benéfica.
♐ Toro, oídos y sentidos del oído.
Muslos ♓ Pies
LAS GORGONAS ♃
Cigüeñas volando hacia el cielo con el caduceo en el pico y dejando caer una aljaba llena de flechas, vuelo hacia el cielo del alma tranquila, que abandona los cuidados del mundo; elección, juicio, consejo.
LA CUEVA ♃
Juno suspendida, el aire como elemento mezclado.
Los cuernos de la lira, el sonido que porta el aire, las cosas audibles.
El caduceo, las serpientes unidas, la unidad, la uniformidad.
Dánae, buena fortuna, abundancia.
Las tres Gracias, las cosas provechosas.
EL BANQUETE ♃
Juno suspendida, el aire como elemento simple.
Europa y el toro, el alma y el cuerpo, la religión verdadera, el Paraíso.
♃
Júpiter
Chased
Zadquiel
PROMETEO ♄
Cibeles, las artes relativas a la tierra, **geometría, geografía, agricultura.**
Muchacho con alfabeto, gramática.
La piel de Marsias, artes que emplean cuero y pieles.
Búho encapuchado, cazar con trampas a aves nocturnas.
Asno, animal de Saturno, portes y transportes.
LOS TALARES DE MERCURIO ♄
Cibeles, operaciones naturales relativas a la tierra.
Las cabezas de lobo, el león y el perro, diferir, aplazar.
El arca de la alianza, colocar, recaudar.
Proteo atado, inmovilizar.
El gorrión solitario, estar solo, abandonar.
Pandora, causar tribulación.
Muchacha con el cabello cortado, debilitar, mentir.
PASÍFAE Y EL TORO ♄
Las cabezas del lobo, el león y el perro, el hombre sometido al tiempo.
Proteo atado, naturaleza obstinada, inmutable.
El gorrión solitario, naturaleza solitaria.
Pandora, mala fortuna, pobreza.
Muchacha con el cabello cortado, fragilidad del hombre.
Endimión besado por Diana, unión mística; muerte y funerales.
♑ Toro, cabello cano y arrugas.
Rodillas ♒ Piernas
LAS GORGONAS ♄
Hércules levantando a Anteo, el combate entre el espíritu y el cuerpo humano; espiritualización del cuerpo; memoria de las cosas superiores, aprendizaje, imaginación, contemplación.
Muchacha ascendiendo por capricornio, ascensión del alma al cielo.
LA CUEVA ♄
Cibeles, la tierra como elemento mezclado.
Las cabezas del lobo, el león y el perro, pasado, presente y futuro.
El arca de la alianza, lugares de los tres mundos.
Proteo atado, formas individuales.
El gorrión solitario, las cosas aisladas.
Pandora, la aflicción de las cosas.
Muchacha con el cabello cortado, fragilidad de las cosas.
EL BANQUETE ♄
Cibeles coronada con torres, la Tierra como elemento simple.
Cibeles vomitando fuego, el Infierno.
♄
Saturno
Bina
Zafkiel
A DE LA SABIDURÍA DE SALOMÓN

> Así como los oradores antiguos, en su deseo de ubicar de un día para otro las partes de los discursos que tenían que recitar, las confiaban a frágiles lugares como frágiles cosas que eran, así es razonable que nosotros, que queremos almacenar eternamente la eterna naturaleza de todas cuantas cosas pueden ser expresadas mediante palabras [...], les asignemos lugares eternos. Lo más elevado de nuestra empresa ha sido, por consiguiente, encontrar un orden en estas siete medidas, espaciosas y discernibles las unas de las otras, que mantenga despierta la mente y conmueva la memoria[30].

Como ponen de manifiesto estas palabras, Camillo no pierde nunca de vista el hecho de que su Teatro se basa en los principios del arte clásico de la memoria. Pero su edificio de la memoria ha de representar el orden de la verdad eterna; en él el universo será recordado mediante la orgánica asociación de todas sus partes con el orden eterno que subyace a ellas.

Siendo, como explica Camillo, que las más elevadas de las medidas universales, los Sefirotas, están muy apartadas de nuestro conocimiento, alcanzándolas sólo misteriosamente los profetas, ubica Camillo, no a los Sefirotas, sino a los siete planetas en la grada primera del Teatro, pues los planetas están más próximos a nosotros, y a sus imágenes se las aprehende mejor como imágenes de la memoria, por diferenciarse entre ellos percusivamente.

Pero las imágenes planetarias, y los caracteres de los planetas, ubicados en la grada primera, no han de ser entendidos como términos más allá de los cuales no podemos elevarnos, sino que representan en la mente del sabio las siete medidas celestes que están por encima de ellos[31]. Hemos indicado esta noción en el plano poniendo en las puertas de la grada primera o inferior los caracteres de los planetas y sus nombres (que hacen las veces de las imágenes correspondientes), y a continuación los nombres de los Sefirotas y ángeles que Camillo asocia a cada planeta. Para resaltar la importancia del Sol, él ha variado en este caso el criterio, representando al Sol en la grada primera con la imagen de una pirámide, y ubicando encima la imagen del planeta, Apolo, en la grada segunda.

Así pues, siguiendo la costumbre de los antiguos teatros, en los que la gente más importante ocupaba los asientos más bajos, Cami-

llo ha ubicado en esta grada inferior las siete medidas de las que, según la teoría mágico-mística, todas las cosas de aquí abajo dependen: los siete planetas. Una vez que se las ha captado orgánicamente y se las ha impreso en la memoria con sus imágenes y caracteres, la mente puede desplazarse desde este mundo intermedio celeste en ambas direcciones; hacia arriba, hacia el mundo supraceleste de las Ideas, Sefirotas y ángeles, entrando en el Templo de la Sabiduría de Salomón, o hacia abajo, hacia el mundo subceleste de los elementos que se distribuirá ordenadamente por las gradas superiores del Teatro (que realmente son los asientos inferiores) de acuerdo con las influencias astrales.

Cada una de las seis gradas superiores tiene una significación simbólica general que es representada con una misma imagen en cada una de las siete puertas. Lo hemos puesto de manifiesto en el plano poniendo el nombre de la imagen genérica de cada grada en el dintel de todas las puertas, junto a los caracteres de los planetas, indicando a qué serie planetaria pertenece cada puerta.

Así, en la segunda grada, podrá verse «El Banquete» escrito en el dintel de cada puerta (excepto en el caso del Sol, donde «El Banquete» está situado en la grada primera, trastocamiento con el que se diferencia la serie del Sol de las otras), pues con esta imagen se expresa el significado general de la grada. «La grada segunda del Teatro tendrá pintada en todas sus puertas la misma imagen, y ésta será un banquete.» Homero imagina que Océano dio un banquete a todos los dioses, «y no fue sin excelsas y misteriosas significaciones que este excelso poeta inventó esta ficción»[32]. El Océano, explica Camillo, son las aguas de la sabiduría que existían antes de la *materia prima*, y los dioses invitados son las Ideas que existían en el ejemplar divino. O bien el banquete homérico sugiere a Camillo el Evangelio de san Juan, «En el principio era la Palabra»; o bien las palabras con que se abre el Génesis: «En el principio». En breve, la grada segunda del Teatro es en realidad el primer día de la creación, a la que se imagina como banquete dado por Océano a los dioses, como los elementos que emergen de la creación, aquí en su forma simple y no mezclada.

«La grada tercera tendrá pintada en cada una de sus puertas una cueva, que llamaremos la Cueva Homérica para diferenciarla de la que Platón describe en la *República*.» En la cueva de las Ninfas descrita en la *Odisea*, había ninfas tejiendo y abejas que iban de acá para allá, actividades que significan, dice Camillo, las mezclas de los elementos con las que se forman los *elementata*, «y queremos que cada una de las siete cuevas pueda conservar las mezclas de los *elementata* que le corresponden, de acuerdo con la naturaleza de su planeta»[33]. La grada de la Cueva representa, pues, un estadio posterior de la creación: cuando los elementos se mezclan para formar las cosas creadas o *elementata*. Este estadio se ilustra con una cita de un comentario cabalista al Génesis.

Con la grada cuarta llegamos a la creación del hombre, o más bien a la del hombre interior, a la de su mente y alma. «Subamos ahora a la grada cuarta que pertenece al hombre interior, la más noble de las creaturas de Dios, que hizo a su propia imagen y similitud.»[34] ¿Por qué entonces esta grada ha de tener como imagen guía, pintada en todas sus puertas, a las Gorgonas, las tres hermanas que Hesíodo describe[35] y que tenían un solo ojo para las tres? Porque Camillo adopta de fuentes cabalistas el punto de vista de que el hombre tiene tres almas. Por consiguiente, la imagen de las tres hermanas con un solo ojo para las tres puede ser usada en la grada cuarta, que contiene «cosas que pertenecen al hombre interior de acuerdo con la naturaleza de cada planeta»[36].

En la grada quinta el alma del hombre se une a su cuerpo, lo cual se simboliza por medio de la imagen de Pasífae y el Toro, que es la imagen guía de las puertas de esta grada. «Pues con ella [Pasífae], que estaba enamorada del Toro, se significa el alma que, según los platónicos, cae en estado de desear al cuerpo.»[37] El alma, en el viaje que hace desde las alturas hasta abajo, atravesando todas las esferas, muda su puro vehículo de fuego por un vehículo aéreo que le da la posibilidad de unirse a la grosera forma corporal. Esta conjunción se representa con la unión de Pasífae y el Toro. De aquí que la imagen de Pasífae que aparece en las puertas de la grada quinta del Teatro «cubra todas las otras imágenes (sobre estas puertas), a las que se les adjuntarán volúmenes que contengan cosas y palabras

pertinentes no sólo al hombre interior, sino también al hombre exterior en relación con las partes de su cuerpo de acuerdo con la naturaleza de cada planeta...»[38]. La imagen última de cada una de las puertas de esta grada ha de ser la del Toro solo, y estos Toros representan las diferentes partes del cuerpo humano, así como su asociación con los doce signos del zodíaco. En el plano, a estos Toros, que representan las partes del cuerpo y sus correspondientes signos zodiacales, se los señala en el umbral de todas las puertas de la quinta grada.

«La grada sexta del Teatro tiene en cada una de las puertas de los planetas los Talares y otros adornos que Mercurio lucía cuando iba a ejecutar la voluntad de los dioses, según imaginan los poetas. De este modo se incitará a la memoria a que encuentre debajo de ellos todas las operaciones que el hombre puede realizar de una manera natural... y sin arte alguno.»[39] Hemos, pues, de imaginar los Talares y los demás atributos de Mercurio ubicados en el dintel de todas las puertas de esta grada.

«Se le asigna la grada séptima a todas las artes, tanto nobles como viles, y encima de cada puerta se encuentra Prometeo, con una antorcha encendida.»[40] La imagen de Prometeo, que robó el fuego sagrado y dio a los hombres el conocimiento de los dioses y el de todas las artes y ciencias, viene a ser la imagen más alta, a la cabeza de las puertas de la más elevada grada del Teatro. La grada de Prometeo incluye no sólo todas las artes y ciencias, sino también la religión y las leyes[41].

El Teatro de Camillo representa, pues, el universo expandiéndose desde las causas primeras a través de los diferentes estadios de la creación. Aparecen primero los elementos simples surgiendo de las aguas en la grada del Banquete; después la mezcla de los elementos en la Cueva; luego la creación de la *mens* del hombre, a imagen de Dios, en la grada de las Gorgonas; a continuación la unión del alma y del cuerpo humanos en la grada de Pasífae y el Toro; por último, todo el universo de las actividades del hombre: sus actividades naturales en la grada de los Talares de Mercurio; sus artes y ciencias, religión y leyes, en la grada de Prometeo. Aun cuando hay elementos no ortodoxos (que más adelante discutiremos) en el sistema

de Camillo, sus gradas contienen obvias reminiscencias de los ortodoxos días de la creación.

Y si, por las pasarelas de los siete planetas, nos encaramamos a la parte alta del Teatro, la creación entera aparece en orden, como desarrollo de las siete medidas fundamentales. Miremos, por ejemplo, la serie de Júpiter. En cuanto planeta, a Júpiter se lo asocia al elemento del aire. En la grada del Banquete de la serie de Júpiter la imagen de Juno suspendida[42] se refiere al aire como elemento simple; en la Cueva, esa misma imagen se refiere al aire como elemento mezclado; en los Talares de Mercurio representa las operaciones naturales de exhalar, suspirar; en la grada de Prometeo se la entiende como las artes que usan el aire, así como molinos de viento. Júpiter es un planeta útil y benévolo cuyas influencias son pacíficas. En la serie de Júpiter la imagen de las Tres Gracias, en la Cueva, representa cosas provechosas; con Pasífae y el Toro, una benéfica naturaleza; con los Talares de Mercurio, la ejercitada beneficencia. El cambio de significado de la imagen en las diferentes gradas, sin por ello perder el tema básico, es una característica, esmeradamente planeada, de la imaginería del Teatro. En la grada de las Gorgonas, la elaborada imagen de la Cigüeña y el Caduceo representa características «joviales» en su forma puramente espiritual o mental: el vuelo a los cielos del alma sosegada..., la elección, el juicio, el consejo. Unida al cuerpo, bajo Pasífae y el Toro, se representa a la personalidad «jovial» con imágenes que sugieren bondad, amistad, buena fortuna y riqueza. Las operaciones «joviales» naturales aparecen en la grada de los Talares de Mercurio con imágenes que representan la práctica de la virtud, el ejercicio de la amistad. En el nivel de Prometeo, al carácter «jovial» se lo representa a través de imágenes que simbolizan la religión y el *nomos.*

Tomemos, como contraste, la serie de Saturno[43]. La asociación de Saturno al elemento tierra aparece bajo el Banquete con la imagen de Cibeles, que denota la tierra en cuanto elemento simple; en la Cueva, Cibeles es tierra en cuanto elemento mezclado; con los Talares de Mercurio alude a operaciones naturales que tienen que ver con la tierra; con Prometeo, a las artes relativas a la tierra, como la geometría, la geografía, la agricultura. La tristeza y el aislamiento

del temperamento saturniano quedan expresados con la imagen del Gorrión Solitario, recurrente en la Cueva, Pasífae, y los Talares de Mercurio. Las características mentales del temperamento saturniano aparecen en las Gorgonas con la imagen de Hércules y Anteo, con su sentido de combate con la tierra para lograr elevarse a las alturas de la contemplación (compárese con la ascensión fácil y aérea de la mente «jovial» en la misma grada). La asociación de Saturno con el tiempo se expresa en la Cueva con la imagen de las cabezas del lobo, el león y el perro, que significan el pasado, el presente y el futuro[44]. La asociación de este planeta con la mala fortuna y la pobreza se encarna en las imágenes de Pandora en las gradas de la Cueva, Pasífae, y los Talares de Mercurio. Una de las más humildes «ocupaciones de Saturno», la de portar y transportar, aparece en Prometeo, simbolizada por el Asno.

Una vez comprendido el método, se puede aplicar al resto de las series planetarias. La acuosa Luna tiene a Neptuno como representación del agua en cuanto elemento simple bajo el Banquete, con las habituales variaciones de la misma imagen en otras gradas, y el habitual tipo de alusiones al temperamento y ocupaciones lunares. La serie de Mercurio elabora de un modo muy interesante los dones y aptitudes mercuriales. La serie de Venus hace lo propio respecto al lado venéreo de la vida. Análogamente, la serie de Marte, que emplea la imagen de Vulcano como imagen del fuego en las diferentes gradas, alude al temperamento y ocupaciones marciales.

La más importante de todas es la gran serie central del Sol, Apolo, pero reservamos para más adelante el estudio de esta serie.

Comenzamos ya a percibir la vasta perspectiva del Teatro de la Memoria del divino Camillo. Pero citemos sus propias palabras:

> Este elevado e incomparable alojamiento no cumple sólo el oficio de conservarnos las cosas, palabras y artes que le confiamos, sino que podemos encontrarlas al punto siempre que las necesitemos; pero nos proporciona también sabiduría verdadera, a partir de cuyas fuentes llegamos al conocimiento de las cosas desde sus causas y no desde sus efectos. Esto puede ser más claramente expresado con la imagen siguiente. Si nos encontrásemos en un vasto bosque y deseásemos ver su entera extensión, no podríamos lograr-

lo desde nuestra situación dentro de él, pues nuestra vista estaría limitada a una pequeña parte de él a causa de los árboles inmediatamente circunvecinos, que nos impedirían ver las vistas distantes. Pero si, cerca de este bosque, hubiese un talud que llevase a una alta colina, si saliésemos del bosque y subiésemos el talud, comenzaríamos a ver una gran parte de la forma del bosque, y desde la cima de la colina divisaríamos el bosque entero. El bosque es nuestro mundo inferior; el talud, los cielos; la colina es el mundo supraceleste. Y a fin de que entendamos las cosas del mundo inferior es necesario ascender a las cosas superiores, desde donde, mirando hacia abajo desde las alturas, podamos tener un conocimiento más cierto de las cosas inferiores[45].

El Teatro es, pues, la visión del mundo y de la naturaleza de las cosas tal como se tiene desde las alturas, desde las mismas estrellas, y aun desde las fuentes supracelestes de la visión, que se hallan allende las estrellas.

Sin embargo, esta visión está aún deliberadamente forjada dentro del marco del arte clásico de la memoria, con una terminología tradicionalmente mnemónica. El Teatro es un sistema de lugares de la memoria, aunque se trata de un alojamiento «elevado e incomparable»; cumple el oficio de un sistema clásico de la memoria de oradores «conservándonos las cosas, palabras y artes que le confiamos». Los oradores antiguos confiaban a «frágiles lugares» las partes de discursos que querían recordar, en tanto que Camillo, «que quiere almacenar eternamente la eterna naturaleza de todas cuantas cosas pueden ser expresadas por la palabra», les asigna «lugares eternos». Las imágenes básicas del Teatro son las de los dioses planetarios. El atractivo afectivo o emocional de una buena imagen de la memoria –de acuerdo con las reglas– está presente en tales imágenes, expresivas de la tranquilidad de Júpiter, de la cólera de Marte, de la melancolía de Saturno, del amor de Venus. Una vez más, aquí el Teatro arranca de las causas, de las causas planetarias de los diferentes afectos; y las diferenciadas corrientes emocionales que atraviesan las siete divisiones del Teatro a partir de sus fuentes planetarias cumplen la función de excitar emocionalmente la memoria, lo cual era recomendado en el arte clásico, pero lo cumplen orgánicamente en relación con las causas.

La descripción del Teatro que hace Viglius pone de manifiesto que debajo de las imágenes había cajones, cajas o cofres de alguna clase que contenían masas de papeles, y que en esos papeles había discursos basados en las obras de Cicerón, en relación con las materias que recordaban las imágenes. Se alude frecuentemente a este sistema en la *Idea del Theatro,* por ejemplo en la afirmación, ya citada, según la cual se adjuntaría a las imágenes de las puertas de la grada quinta «volúmenes que contengan cosas y palabras pertinentes no sólo al hombre interior, sino también al hombre exterior». Viglius vio cómo Camillo manipulaba nerviosamente papeles en el Teatro; sin duda sacaba los muchos «volúmenes» de los receptáculos correspondientes que había bajo las imágenes. Camillo había encontrado una nueva interpretación de la memoria de «cosas» y «palabras» almacenando discursos escritos bajo las imágenes (todo el material escrito procedente del Teatro parece haberse perdido, aunque se sospechó que Alessandro Citolini lo robó y publicó con su propio nombre)[46]. Cuando se piensa en todos estos cajones o cofres, el Teatro comienza a aparecer como un cajón de sastre altamente ornamental. Pero esto es perder de vista la grandeza de la Idea: la Idea de una memoria orgánicamente entrelazada con el universo.

Aunque el arte de la memoria emplea aún lugares e imágenes según las reglas, la filosofía y la psicología subyacentes han experimentado un cambio radical, pues ya no son escolásticas sino neoplatónicas. Además, el neoplatonismo de Camillo está íntimamente mezclado con aquellas influencias herméticas que se hallan en el corazón del movimiento inaugurado por Marsilio Ficino. El cuerpo de escritos conocido con el nombre de *Corpus Hermeticum* fue redescubierto en el siglo XV y traducido al latín por Ficino, quien creía –era la creencia universal– que eran obra del antiguo sabio egipcio Hermes (o Mercurio) Trismegistos[47]. Representaban una sabiduría antigua anterior a Platón, que había inspirado tanto a éste como a los neoplatónicos. Alentado por algunos de los Padres de la Iglesia, Ficino dio un carácter particularmente sagrado a los escritos herméticos, como si fuesen profecías gentiles de la llegada del cristianismo. Como libro sagrado de una muy antigua sabiduría, el *Corpus*

Hermeticum era para los neoplatónicos del Renacimiento casi más importante que el propio Platón. Y el *Asclepius*, que ya era conocido en la Edad Media, fue considerado una obra inspirada por Trismegistos. Sólo ahora comenzamos a percatarnos de la enorme influencia que ejercieron estos escritos herméticos en el Renacimiento. Impregnan en todos sus aspectos el Teatro de Camillo.

En los viejos odres del arte de la memoria se había vertido el fuerte vino de las corrientes de la «filosofía oculta» del Renacimiento, que, frescas y vigorosas, fluían hacia la Venecia del siglo XVI desde sus fuentes florentinas, sitas en el movimiento que inauguró Ficino a finales del XV. El cuerpo de doctrina hermética de que podía disponer Camillo consistía en la traducción al latín de Ficino de los primeros catorce tratados del *Corpus Hermeticum*, y la traducción latina, conocida en la Edad Media, del *Asclepius*. Cita verbalmente en numerosas ocasiones estas obras de «Mercurius Trismegistus».

En la narración del primer día de la creación del primer tratado del *Corpus*, que lleva el título de *Pimander*, Camillo había leído cómo el Demiurgo había modelado a «los Siete Gobernadores que rodean con sus círculos el mundo sensible». Cita, a partir de la traducción latina de Ficino, este pasaje afirmando que cita a «*Mercurio Trismegisto nel Pimandro*», y añade esta observación:

> Y en verdad por cuanto la divinidad produjo de sí misma estas siete medidas, es señal de que siempre estuvieron implícitamente contenidas dentro del abismo de la divinidad[48].

Los Siete Gobernadores del *Pimander* hermético subyacen, pues, a las siete medidas sobre las que Camillo funda su Teatro y que tienen su continuación en los Sefirotas, en el abismo de la divinidad. Esos siete son más que planetas en sentido astrológico; son seres astrales divinos.

Una vez han sido creados los Siete Gobernadores y puestos en movimiento, se cuenta en el *Pimander* la creación del hombre, que difiere radicalmente de la que se narra en el Génesis. Pues al hombre hermético se le ha creado a imagen de Dios, en el sentido de que se le ha concedido el poder creativo. Cuando vio a los recién

creados Siete Gobernadores, el hombre quiso también producir una obra y «el Padre le dio permiso para hacerlo».

> Habiendo, pues, entrado en la esfera demiúrgica en la que tenía poder completo [...], los Gobernadores se enamoraron de él, y cada uno de ellos le dio parte de su propio dominio[49].

La mente del hombre es reflexión directa de la *mens* divina y alberga dentro de sí todos los poderes de los Siete Gobernadores. Cuando cae dentro del cuerpo no pierde la divinidad de su mente y puede recobrar su completa naturaleza divina, según refiere el resto del *Pimander*, por medio de la experiencia religiosa hermética, en la cual la luz y la vida divina interiores a su propia *mens* se le revelan.

En el Teatro la creación del hombre se produce en dos estadios. No se crea el cuerpo y el alma juntamente como en el Génesis. Aparece primero el «hombre interior», en la grada de las Gorgonas; es ésta la más notable de las creaturas de Dios, hecha a su imagen y similitud. Después, en la grada de Pasífae, el hombre adopta un cuerpo, estando sus partes bajo el dominio del zodíaco. Esto es lo que le ocurre al hombre en el *Pimander*, el hombre interior, su *mens*, creada divina y con los poderes de los regidores de estrellas, al caer en el cuerpo, cae bajo el dominio de las estrellas, de donde escapa con la experiencia religiosa hermética de la ascensión a través de las esferas a la recuperación de su divinidad.

En la grada de las Gorgonas, Camillo discute el significado de la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios. Cita a este propósito un pasaje del *Zohar*, que interpreta que el hombre interior, aun cuando es Dios, no es actualmente divino. Lo coteja Camillo con la narración hermética:

> Pero en su *Pimander* Mercurio Trismegistos toma por una misma cosa la imagen y semejanza, y el todo por el grado divino[50].

Cita entonces el comienzo del pasaje sobre la creación del hombre del *Pimander*. Coincide con Trismegistos en que el hombre interior fue creado «en el grado divino». Y prosigue con la cita del fa-

moso pasaje que se encuentra en el *Asclepius* sobre el hombre como gran milagro:

Oh Asclepio, qué gran milagro es el hombre, ser digno de reverencia y honor. Pues pasa a la naturaleza de un dios, como si él mismo fuese un dios; es familiar a la raza de los demonios, sabedor de que ha salido del mismo origen; desprecia aquella parte de su naturaleza que sólo es humana, pues ha puesto su confianza en la divinidad de la otra parte[51].

De nuevo se afirma aquí la divinidad del hombre y que pertenece a la misma raza a la que pertenecen los creativos demonios astrales.

La divinidad del intelecto del hombre se afirma de nuevo en el tratado duodécimo del *Corpus Hermeticum*, y este tratado, que Camillo cita a menudo, es uno de sus favoritos. El intelecto procede de la propia sustancia de Dios. En los hombres este intelecto es Dios; y por eso algunos hombres son dioses y su humanidad está cercana a la divinidad. También el mundo es divino; es un gran Dios, imagen del Dios más grande[52].

Estas enseñanzas herméticas sobre la divinidad de la *mens* del hombre, de las que Camillo está saturado, se reflejan en su sistema de la memoria. Es porque cree en la divinidad del hombre por lo que Camillo proclama su singular pretensión de ser capaz de recordar el universo con sólo mirarlo desde arriba, desde las causas primeras, como si fuese Dios[53]. En esta atmósfera, la relación entre el hombre, microcosmos, y el mundo, macrocosmos, adquiere una significación nueva. El microcosmos, que puede comprender y recordar por entero el macrocosmos, puede asimismo contenerlo dentro de su divina *mens* o memoria.

Un sistema de la memoria basado en enseñanzas de esta clase, aun cuando use los viejos lugares e imágenes, ha de presentar a su usuario implicaciones muy diferentes a las de los viejos tiempos en los que se permitía al hombre el uso de imágenes en la memoria como concesión a su debilidad.

A las vigorosas influencias herméticas que tienen sus raíces en la filosofía de Ficino, Pico della Mirandola había adjuntado las in-

fluencias que arrancan de su popularización de la Cábala judía, a la que dio una forma cristiana. Ambos tipos de misticismo cósmico presentan mutuas afinidades, y se amalgaman en la formación de la tradición hermético-cabalista, tan poderosa en el Renacimiento después de Pico.

Es obvio que hay una fuerte influencia cabalista en el Teatro. Sacándolos del cabalismo, Pico adoptó los diez Sefirotas que como medidas divinas del mundo supraceleste se corresponden con las diez esferas del universo. Para Camillo, es la correspondencia que hay entre las siete medidas planetarias del mundo celeste y los supracelestes Sefirotas lo que hace que el Teatro se prolongue hasta el mundo supraceleste, hasta el abismo de la divina sabiduría y los misterios del Templo de Salomón. Con todo, Camillo ha jugado con la ordenación normal. Las correlaciones entre las esferas planetarias, los Sefirotas judíos y los ángeles son presentadas de este modo:

Planetas	**Sefirotas**	**Ángeles**
Luna (Diana)	Marcut	Gabriel
Mercurio	Iesod	Miguel
Venus	Hod y Nisach	Honiel
Sol	Tiferet	Rafael
Marte	Gabiarah	Camael
Júpiter	Chased	Zadquiel
Saturno	Bina	Zafkiel

Ha pasado por alto los dos más altos Sefirotas: Kether y Hokmah. Lo hizo intencionadamente, pues explica que no va más allá de Bina, al que Moisés ascendió, y que por ello detiene su serie en Bina-Saturno[54]. Produce cierta confusión o anomalía atribuyendo a Venus dos Sefirotas. En otras palabras, su correlación de Sefirotas-planetas no es de las habituales, si bien F. Secret apunta que Camillo deformó levemente los nombres de los Sefirotas y sugiere a Egidio de Viterbo como posible intermediario[55]. Junto a los Sefirotas-planetas Camillo pone a siete ángeles; sus correlaciones angélicas son normales.

Aparte de la adopción de los Sefirotas judíos y de los ángeles, y de sus conexiones con las esferas planetarias, hay otras muchas influencias cabalistas en el Teatro; la más relevante es la cita del *Zohar* en la que se considera que el hombre tiene tres almas: la más alta, Nessamah; la media, Ruach; y la más baja, Nefes[56]. A esta concepción cabalista la reviste con la imagen de las tres Gorgonas con sólo un ojo para las tres, imagen guía de la grada del Teatro que trata del «hombre interior». En su impaciencia por hacer al hombre interior enteramente divino, siguiendo a Trismegistos, acentúa Nessamah. El extraordinario revoltijo de fuentes cabalistas, cristianas y filosóficas con que Camillo sostiene sus nociones queda bien ejemplificado en la explicación que da, en su *Lettera del rivolgimento dell'huomo a Dio*, del significado de la grada de las Gorgonas del Teatro. Esta carta sobre el retorno del hombre a Dios es, en el fondo, un comentario sobre el Teatro, al igual que lo son otros de los escritos menores de Camillo. Tras mencionar a Nessamah, Ruach y Nefes como las tres almas del hombre simbolizadas por las Gorgonas en el Teatro, desarrolla el significado del alma más alta así:

> Tenemos tres almas, de las cuales la más cercana a Dios es llamada *mens* por Mercurio Trismegistos y Platón; Moisés la llama el espíritu de vida; San Agustín, la parte más elevada; David, luz, cuando dice: «En tu luz veremos luz», y Pitágoras concuerda con David en este celebrado precepto: «Nadie puede hablar de Dios sin luz». A esa luz la llama Aristóteles el *intellectus agens*, y ése es el solo ojo por el que ven las tres Hermanas Gorgonas, según los teólogos simbólicos. Y Mercurio dice que si nos unimos a esta *mens* podemos entender, por el rayo de Dios que hay en ella, todas las cosas, presentes, pasadas y futuras, digo todas las cosas que están en los cielos y en la tierra[57].

Mirando ahora la imagen de la rama de oro que se encuentra en la grada de las Gorgonas del Teatro, podemos entender sus significados: el *intellectus agens*, Nessamah o la parte más alta del alma, el alma en general, el alma racional, espíritu y vida.

Erige Camillo su Teatro en el mundo espiritual de Pico della Mirandola: el mundo de las «Conclusiones» y la «Oración acerca de la dignidad del hombre» y el *Heptaplus*, con sus esferas angélicas, Sefi-

rotas, días de la creación, en mezcolanza con Mercurio Trismegistos, Platón, Plotino, el Evangelio de san Juan y las epístolas de san Pablo, todo el heterogéneo aparato de referencias paganas, hebraicas o cristianas por las que Pico se mueve con la seguridad de quien ha hallado la llave maestra. La llave de Pico es la misma que la de Camillo. En este mundo el hombre con su mente hecha a imagen de Dios ocupa el lugar intermedio (cotéjese con la grada de las Gorgonas, la intermedia del Teatro). Puede moverse en él con inteligencia e introducirlo dentro de sí mismo por medio de una sutil magia religiosa, hermética y cabalística que le hace volver a aquella grada divina que es suya de derecho. Por estar en sus orígenes orgánicamente relacionado con los Siete Gobernadores («Oh, qué gran milagro es el hombre», exclama Pico al comienzo de la «Oración», citando a Mercurio Trismegistos), puede comunicarse con los siete regidores planetarios del mundo. Y puede elevarse más allá de éstos y tener comunión, a través de los secretos cabalistas, con los ángeles, de modo que puede desplazarse por su mente divina a través de los tres mundos, el supraceleste, el celeste y el terrenal[58]. Pero es que también, en el Teatro, la mente de Camillo recorre los tres mundos. Estas cosas deben quedar ocultas por un velo, explica Pico. Los egipcios esculpieron una esfinge en sus templos para indicar que no se han de violar los misterios. Las más altas revelaciones hechas a Moisés quedaron guardadas en los secretos de la Cábala. Exactamente en la misma línea, Camillo, en las páginas que abren la *Idea del Theatro,* habla de sus ocultos misterios. «Mercurio Trismegistos dice que el discurso religioso, lleno de Dios, es violado con la intrusión del vulgo. Por esta razón los antiguos... esculpieron esfinges en sus templos... Los cabalistas reprocharon a Ezequiel... el que hubiese revelado lo que había visto..., pasemos ahora a hablar en el nombre del Señor de nuestro Teatro.»[59]

Camillo lleva el arte de la memoria a la vía de las nuevas corrientes que recorren el Renacimiento. Su Teatro de la Memoria da alojamiento a Ficino y a Pico, a la magia y la Cábala, al hermetismo y el cabalismo implícitos en el llamado neoplatonismo del Renacimiento. Convierte el arte clásico de la memoria en un arte oculto.

¿En qué punto se encuentra la magia dentro de tal sistema ocultista de la memoria, y cómo funciona o cómo se supone que funciona? Fue la magia astral de Ficino[60] la que influyó en Camillo y la que éste intentó utilizar.

La magia del *spiritus* ficiniana se basaba en los ritos mágicos descritos en el hermético *Asclepius*, por los cuales se decía que los egipcios, o más bien los pseudoegipcios herméticos, animaban sus estatuas introduciendo en ellas los poderes divinos o demoníacos del cosmos. En *De vita coelitus comparanda* Ficino describe modos de introducir en ellas la vida de las estrellas, de capturar las corrientes astrales que se vierten de arriba abajo, y de usarlas para la vida y la salud. La vida celestial, según las fuentes herméticas, nace en el aire o *spiritus*, y es en el sol, transmisor principal, donde tiene su mayor fuerza. En consecuencia, Ficino pretende cultivar el sol, y su culto terapéutico astral es un renacimiento de la adoración solar.

Aunque la influencia de Ficino está presente por doquier en el Teatro de Camillo, es en la serie central del Sol donde aparece más a las claras. La mayor parte de las ideas ficinianas sobre el sol se exponen en *De sole*[61], si bien aparecen también en otras obras. En *De sole*, el sol es llamado *statua Dei* y comparado con la Trinidad. En la grada del Banquete relativa a la serie del Sol, Camillo ubica la imagen de una pirámide para representar la Trinidad. En la puerta donde se encuentra la imagen principal de Apolo, Camillo expone una serie «luminosa»: *Sol, Lux, Lumen, Splendor, Calor, Generatio.* Ficino presenta una similar serie jerárquica de la luz en *De sole.* El Sol es el primero de todos los dioses; luego, la Luz en los cielos; después la *Lumen*, que es una forma de *spiritus*; a continuación el Calor, que es inferior a la *Lumen*; por último, la Generación, que es el grado más bajo de la serie. La serie de Camillo no es exactamente la misma; tampoco Ficino es muy coherente en la manera de exponer la jerarquía de la luz en sus diferentes obras. Pero la ordenación de Camillo es completamente ficiniana en espíritu, al igual que su sugerencia de una jerarquía que desciende del dios Sol y va a otras formas de luz y calor de las esferas inferiores, transmitiendo el *spiritus* en sus rayos.

Ascendiendo por las puertas del Sol encontramos en la grada de

la Cueva la imagen de Argos, que, en uno de sus sentidos, comprende al mundo entero vivificado por el espíritu de las estrellas, lo cual sugiere uno de los principios básicos de la magia ficiniana; y es el sol quien transmite principalmente el *spiritus* astral. En la grada de los Talares de Mercurio, la imagen de la Áurea Cadena expresa las operaciones de ir hacia el sol, de recibir al sol, de estirarse hacia el sol, lo que sugiere las operaciones de la magia solar de Ficino. La serie solar de Camillo muestra una combinación típicamente ficiniana de misticismo solar y mágico culto al sol.

Y es significativo que en relación con la imagen del Gallo y el León de la grada de la Cueva, Camillo relate la anécdota del león, que ya hemos oído en otra fuente en una forma un punto menos jactanciosa:

> Cuando el autor de este Teatro estaba en París en el lugar llamado Tornello, con muchos otros caballeros en una habitación cuyas ventanas miraban a un jardín, un león se escapó de su prisión y entró en la habitación, y llegando por detrás hasta él le agarró por los muslos con sus uñas, mas sin dañarle, y empezó a lamerle. Y cuando se volvió, habiendo sentido el tacto y el aliento del animal –todos los demás habían volado en todas direcciones–, el león se humilló ante él como si pidiese perdón. Esto sólo puede significar que el animal reconocía que en él había mucha virtud solar[62].

El comportamiento del infeliz león probó con toda evidencia, no sólo a los acompañantes sino también al propio Camillo, que el autor del Teatro era un mago solar.

Quizás sonría el lector ante la anécdota del león de Camillo, pero no mirará tan altaneramente la gran serie central del Sol del Teatro. Debiera recordar que cuando Copérnico presenta la hipótesis heliocéntrica, cita las palabras que sobre el sol escribiera Hermes Trismegistos en el *Asclepius*[63]; que cuando Giordano Bruno expuso el copernicanismo en Oxford lo asoció al *De vita coelitus comparanda* de Ficino[64]; que la visión hermética de que la tierra no es inmóvil porque está viva, citada por Camillo en relación con la imagen de Argos que se halla en la grada de la Cueva de la serie solar[65], la empleó Bruno para su defensa del movimiento de la tierra[66]. La serie

solar del Teatro pone en evidencia que dentro de la mente y la memoria del hombre del Renacimiento el sol brillaba con importancia renovada, mística, emocional, mágica, atribuyéndosele por último una significación central. Se pone de manifiesto un movimiento interior de la imaginación hacia el sol, lo cual ha de ser tenido en cuenta como uno de los factores de la revolución heliocéntrica.

Camillo, al igual que Ficino, es un hermetista cristiano que se esfuerza en correlacionar las enseñanzas herméticas con el cristianismo. En estos círculos, Hermes Trismegistos era una figura sagrada, del que se creyó que había profetizado, en sus alusiones al «Hijo de Dios»[67], la llegada del cristianismo. La inviolabilidad de Hermes como profeta gentil hacía más fácil el camino de un mago que quería continuar siendo cristiano. Ya hemos visto que, tanto para Camillo como para Ficino, el sol, como el más poderoso de los dioses astrales y el transmisor principal del espíritu, es, en su manifestación más elevada, imagen de la Trinidad. Es poco corriente que Camillo, sin embargo, identifique el *spiritus* que procede del sol, no ya con el Espíritu Santo, lo que era corriente, sino con el «Espíritu de Cristo». Citando el *Corpus Hermeticum*, V, «Que Dios es tanto visible como invisible», Camillo identifica el espíritu divino que está latente en la creación, tema de este tratado, con el Espíritu de Cristo. Cita el paulino «Spiritus Christi, Spiritus vivificans», añadiendo que «sobre esto Mercurio escribió un libro, *Quad Deus latens simul, ac patens sit*» (es decir, *Corpus Hermeticum*, V)[68]. El que Camillo pudiese pensar en el Espíritu de Cristo como *spiritus mundi* le daba la posibilidad de conferir un tono cristiano a su ardiente adopción del mágico *spiritus* de Ficino, del que su Teatro es reminiscente.

¿Cómo tendríamos que suponer que la magia de Ficino funciona dentro de un sistema de la memoria que se sirve de lugares e imágenes a la manera clásica? El secreto está, creo, en que a las imágenes se las consideraba, por decirlo así, como talismanes internos.

El talismán es un objeto con una imagen impresa a la que supuestamente se ha convertido en mágica, o se ha dotado de mágica eficacia, al haber sido confeccionada de acuerdo con determinadas reglas mágicas. Las imágenes de los talismanes son habitualmente, aunque no siempre, imágenes de las estrellas; por ejemplo la ima-

gen de Venus como diosa del planeta Venus, o la imagen de Apolo como el dios del planeta Sol. El manual de magia talismánica llamado *Picatrix*, muy conocido en el Renacimiento, describe los procesos por medio de los cuales, infundiendo a las imágenes el *spiritus* astral, se suponía que se volvían mágicas[69]. El libro hermético que ponía las bases de la magia talismánica era el *Asclepius*, en el que se describe la religión mágica de los egipcios. Según el autor del *Asclepius*, los egipcios sabían cómo infundir a las estatuas de sus dioses poderes mágicos y cósmicos; por medio de plegarias, encantamientos y otros procesos daban vida a estas estatuas; en otras palabras, los egipcios sabían cómo «hacer dioses». Los procesos por los que se decía en el *Asclepius* que los egipcios convertían sus estatuas en dioses son similares a los procesos por medio de los cuales se confecciona un talismán.

Ficino hizo algún uso de talismanes en su magia, según lo refirió en *De vita coelitus comparanda* allí donde cita descripciones de imágenes talismánicas, derivadas probablemente algunas de ellas del *Picatrix*. Se ha puesto de relieve que los pasajes del libro de Ficino que tratan sobre talismanes derivan, con algunas modificaciones, de los pasajes en que se dice en el *Asclepius* cómo los egipcios infundían poderes divinos a las estatuas de sus dioses[70]. Ficino usa esta magia con precaución, y enmascara algo su base, que está en los pasajes mágicos del *Asclepius*. Sin embargo, no puede caber duda alguna de que ésta era su fuente, y que le animaba a adoptar la magia talismánica su respeto y reverencia hacia el maestro divino, Mercurio Trismegistos.

Al igual que toda su magia, el uso ficiniano de los talismanes era altamente subjetivo e imaginativo. Sus prácticas mágicas, ya se tratase de encantamientos poéticos y musicales, ya del uso de imágenes magificadas, iban realmente dirigidas a condicionar la imaginación para hacerla capaz de recibir las influencias celestiales. A sus imágenes talismánicas, que evolucionaron en las bellas formas del Renacimiento, se las destinaba a que fuesen contenidas dentro de la imaginación de su usuario. Describe cómo una imagen tomada de la mitología astral puede ser impresa interiormente en la mente con fuerza tal que cuando una persona, con esta impronta en su imagi-

nación, sale al mundo de las apariencias externas, éstas terminan siendo unificadas, por el poder que la imagen interna extrae del mundo superior[71].

Este uso interno, o imaginativo, de la imaginería talismánica había de encontrar un vehículo muy adecuado en la versión ocultista del arte de la memoria. Si las imágenes básicas de la memoria empleadas en un sistema de la memoria de este género tenían, o se suponía que tenían, poder talismánico, poder para introducir en la memoria las influencias celestes y el *spiritus*, una memoria tal vendría a ser la del hombre «divino» íntimamente asociado a los poderes divinos del cosmos. Y una memoria tal tendría también, o se supondría que tendría, el poder de unificar los contenidos de la memoria por estar basada en las imágenes procedentes del mundo celestial. Parece que se ha de suponer que las imágenes del Teatro de Camillo poseen algo de este poder, haciendo posible que el «espectador» lea con sólo un vistazo, por «inspección de las imágenes», los contenidos todos del universo. El «secreto», o uno de los secretos del Teatro, es, creo, que se presume que las imágenes planetarias son talismanes o que tienen virtud talismánica, y se estima que el poder astral procedente de ellas llega también a las imágenes subsidiarias –que el poder de Júpiter, por ejemplo, llega a todas las imágenes de la serie de Júpiter, o el poder del Sol a las de la del Sol–. De esta manera se ha de suponer que la memoria cósmicamente fundada no sólo llevaría el poder desde el cosmos al interior de la memoria, sino que unificaría ésta. Todos los detalles del mundo de los sentidos, reflejados en la memoria, quedarían unificados orgánicamente dentro de ella, por haber sido subsumidos y unificados bajo las más elevadas imágenes celestiales, las imágenes de sus «causas».

Si era ésta la teoría subyacente a las imágenes del sistema ocultista de la memoria de Camillo, éste se habría basado en los pasajes mágicos del *Asclepius*. En la *Idea del Theatro* no se citan ni se hace alusión a los pasajes del *Asclepius* relativos a la «confección de dioses», pero en un discurso sobre el Teatro que probablemente pronunció en alguna academia veneciana, Camillo se refiere ciertamente a las estatuas mágicas de esa obra, y expone una muy sutil interpretación de su magia.

He leído, creo que en Mercurio Trismegistos, que en Egipto había tan excelentes hacedores de estatuas que cuando daban a alguna estatua las proporciones perfectas se la encontraba animada de espíritu angélico: pues una perfección tal no podía existir sin alma. Similar a las estatuas encuentro que es la composición de palabras, cuyo oficio es contener en una proposición grata al oído todas las palabras [...] Tan pronto como se da a todas esas palabras su debida proporción se encuentra, cuando se las pronuncia, que están como animadas por la armonía[72].

Camillo ha dado a la magia de las estatuas egipcias una interpretación artística; una estatua de proporciones perfectas viene a estar como animada por un espíritu, se vuelve estatua mágica.

Me parece que esto es una perla de gran valor, con la que Camillo nos ha presentado una interpretación de las estatuas mágicas del *Asclepius* en términos de efectos mágicos de perfectas proporciones. Un desarrollo de esta índole se lo pudo sugerir una afirmación del *Asclepius* acerca de que los magos egipcios introducían el espíritu celestial en sus estatuas mágicas con ritos celestiales que reflejaban la armonía de los cielos[73]. La teoría renacentista de la proporción estaba basada en la armonía universal, en las armoniosas proporciones del mundo, el macrocosmos, que se reflejan en el cuerpo del hombre, el microcosmos. Hacer una estatua según las reglas de la proporción podía, pues, ser una manera de introducir en ella la armonía celestial y, en consecuencia, dotarla de animación mágica.

Si se aplicase esto a las imágenes talismánicas internas de un sistema ocultista de la memoria, se querría decir que el poder mágico de tales imágenes consistiría en sus proporciones perfectas. El sistema de la memoria de Camillo reflejaría las imágenes perfectamente proporcionadas del arte renacentista, siendo en esto en lo que consistiría su magia. Le embarga a uno ahora el intenso deseo de tener la oportunidad, que malgastó el amigo de Erasmo, de inspeccionar las imágenes del Teatro.

Estas sutilezas no salvaron a Camillo de que se le acusase de haber caído en una magia peligrosa. Un tal Pietro Passi, que en el año 1614 publicó en Venecia un libro sobre magia natural, previene con-

tra las estatuas del *Asclepius*, «de las que Cornelio Agrippa ha osado afirmar en su libro sobre filosofía oculta que estaban animadas por influencias celestiales».

> Y Giulio Camillo, por lo demás juicioso y fino escritor, no está lejos de este error en el *Discorso in materia del suo Theatro*, donde, hablando de las estatuas egipcias, dice que las influencias celestiales descienden sobre las estatuas que han sido construidas con raras proporciones. En lo que tanto él como otros están en el error...[74]

Camillo no escapó, pues, a la acusación de ser un mago algo salpicado por los pasajes mágicos del *Asclepius*, que siempre mantuvo consigo. Y la acusación de Passi pone en evidencia que se suponía ciertamente que el «secreto» del Teatro era un secreto mágico.

El Teatro presenta una notable transformación del arte de la memoria. En él se pueden discernir claramente las reglas del arte. Nos encontramos aquí con un edificio dividido en lugares de la memoria en los que hay imágenes de la memoria de forma renacentista, pues el edificio de la memoria ya no es una iglesia o catedral gótica, y el sistema es también renacentista como teoría. Las imágenes emocionalmente percusivas de la memoria clásica, que transformara el devoto Medievo en similitudes corporales, vuelven a ser transformadas, esta vez en imágenes mágicamente poderosas. La intensidad religiosa que se asoció a la memoria medieval se ha vuelto hacia una nueva y osada dirección. Ahora la mente y la memoria del hombre son «divinas», con poderes de aprehender la más alta realidad mediante una imaginación mágicamente activada. El arte hermético de la memoria ha pasado a ser el instrumento para la formación del mago, el medio imaginativo por el que el microcosmos divino puede reflejar el divino macrocosmos, por el que puede captar su significado desde arriba, desde la grada divina a la que su *mens* pertenece. El arte de la memoria ha devenido un arte oculto, un secreto hermético.

Cuando, en el Teatro, Viglius preguntó a Camillo sobre el significado de la obra, Camillo habló de ella diciendo que representaba todo cuanto la mente puede concebir y todo cuanto está oculto en el alma –todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo exami-

nando las imágenes–. Trata Camillo de decir a Viglius el «secreto» del Teatro, pero un inmenso e infranqueable abismo de mutua incomprensión se interpone entre los dos hombres.

Mas ambos eran producto del Renacimiento. Viglius representa a Erasmo, el humanista, opuesto por temperamento y educación a los misterios de la cara ocultista del Renacimiento de la que Camillo forma parte. El encuentro de Camillo y Viglius en el Teatro no representa un conflicto entre el norte y el sur. Por ese mismo tiempo Cornelio Agrippa había escrito ya su *De occulta philosophia*, que habría de transportar la filosofía ocultista por todo el norte. El encuentro del Teatro representa un conflicto entre dos tipos diferentes de mentalidades que adoptan caras diferentes del Renacimiento. El humanista racionalista es Erasmo-Viglius. El irracionalista, Camillo, desciende de la cara ocultista del Renacimiento.

Para el tipo erasmiano de humanista el arte de la memoria estaba pasado de moda –muerto a manos del libro impreso– por sus asociaciones medievales; es un arte engorroso que dejan caer los educadores modernos. Fue dentro de la tradición ocultista donde se adoptó una vez más el arte de la memoria, donde se desplegó con formas nuevas, donde se le infundió vida renovada.

El lector racionalista, si es que está interesado en la historia de las ideas, ha de estar dispuesto a escuchar todo lo que se refiera a cuantas ideas pudieron en su tiempo mover a los hombres. Los cambios básicos de orientación, dentro de la psique, que se nos manifiestan con el sistema de la memoria de Camillo tienen conexiones vitales con los cambios de perspectiva de que habrán de proceder nuevos movimientos. El impulso hermético hacia el mundo y sus obras es un factor que hace volver las mentes de los hombres hacia la ciencia. Camillo está más cerca que Erasmo de los movimientos científicos, aun con el velo de la magia, que entroncan oscuramente con las academias venecianas.

Y para la comprensión de los impulsos creativos que hay detrás de los logros artísticos del Renacimiento, detrás de las celestiales armonías de perfectas proporciones que los artistas y los poetas divinos supieron cómo infundir a sus obras, el divino Camillo, con su sutil magia artística, tiene algo que decirnos.

Capítulo VII
El Teatro de Camillo
y el Renacimiento veneciano

El fenómeno del Teatro, otrora tan famoso y por tanto tiempo olvidado, sugiere muchos problemas, de los cuales sólo unos pocos abordaremos en este capítulo, si bien es una materia que requeriría todo un libro. ¿Fue Camillo quien impulsó la trascendental transformación del arte de la memoria, o fue el movimiento florentino, del que habría recibido su inspiración, el que la habría previamente dado a luz? ¿Se consideró que una visión tal de la memoria era una ruptura total con la vieja tradición de la misma, o había una cierta continuidad entre la vieja y la nueva tradición? Y, por último, ¿qué vínculos hay entre el monumento memorístico que Camillo erigió en medio del Renacimiento veneciano de comienzos del siglo XVI y otras manifestaciones renacentistas del mismo tiempo y lugar?

Ficino sabía ciertamente algo del arte de la memoria. En una de sus cartas da algunos preceptos para perfeccionar la memoria; es entre ellos donde deja caer la observación siguiente:

> Aristóteles y Simónides piensan que es provechoso observar cierto orden en la memorización. Y a decir verdad el orden contiene proporción, armonía y conexión. Y si codificas las materias en una serie, tan pronto como piensas en una de ellas las otras se siguen como por necesidad natural[1].

Simónides, en conexión con la memoria, ha de significar el arte clásico; y su asociación con Aristóteles puede referirse al arte clásico según lo transmitieron los escolásticos. La proporción y la armonía son, por lo que sé, nuevas y significativas adiciones a la tradición de la memoria propias de Ficino. Por consiguiente, Ficino contaba con los materiales para llevar a cabo lo que hizo Camillo, para alojar un hermetizado arte de la memoria en un edificio mnemónico repleto de imaginería mitológica, astralizada y talismánica, y de cu-

ya invención fue un maestro. En *De vita coelitus comparanda* habla de la construcción de una «imagen del mundo»[2]. Formar una imagen de esta índole dentro de un artístico marco arquitectónico en el que estuviese dispuesta hábilmente una imaginería astral de la memoria pudo ser algo muy congruente con Ficino. Uno se pregunta si algunas de las peculiaridades de la imaginería de Ficino, si los significados fluctuantes que asocia a una misma imagen –por ejemplo, la imagen de las Tres Gracias[3]–, tendrían su explicación si la misma imagen hubiera de ser considerada como en gradas diferentes, cual en el Teatro de Camillo.

No tengo noticia de que en las obras de Pico della Mirandola se haga alguna mención factual al arte de la memoria, aun cuando las palabras que abren su «Oración acerca de la dignidad del hombre» podrían haber sugerido a Camillo la forma de su edificio de la memoria:

> He leído en los escritos de los árabes que Abdallah el Sarraceno, cuando se le preguntó qué le parecía a él lo más maravilloso en este teatro del mundo [*mundana scaena*], repuso que nada le parecía más espléndido que el hombre. Y esto coincide con la famosa sentencia de Mercurio Trismegistos: «Qué gran milagro es el hombre, oh Asclepio»[4].

Pico habla aquí del mundo como teatro en un sentido general solamente, en el de un tópico bien conocido[5]. Pero la descripción del Teatro de Camillo está tan poblada de ecos de la «Oración» que es posible que la alusión que al comienzo de ella se hace del hombre hermético como regente del teatro del mundo pudiera haber sugerido a Camillo la forma del teatro para su sistema hermético de la memoria[6]. Sin embargo, continúa siendo una incógnita si Pico pensó en construir un «teatro del mundo» que ilustrase el plan de su pensamiento, tal como lo expresa en el *Heptaplus*, cosa que Camillo llevó a cabo con su Teatro.

Aunque todo esto no sean más que sugerencias fragmentarias, es, creo, improbable que Camillo inventase el sistema ocultista de la memoria. Es más probable que desarrollase, en el contexto veneciano, un uso particular de influencias herméticas y cabalistas en el

marco del arte clásico de la memoria, que Ficino y Pico habían alumbrado con anterioridad. No obstante, el hecho de que su Teatro fuese universalmente aclamado como ejecución novedosa y percusiva pone de manifiesto que fue él el primero en cimentar firmemente la memoria ocultista del Renacimiento. Y, por lo que incumbe al historiador del arte de la memoria, su Teatro es el hito más importante en la historia de la transformación que en dicho arte habían ocasionado las influencias herméticas y cabalistas implícitas en el neoplatonismo del Renacimiento.

No hay conexión posible alguna, suponemos, entre la transformación ocultista de la memoria artificial y la anterior tradición de la memoria. Pero miremos una vez más el plano del Teatro.

Saturno era el planeta de la melancolía, la buena memoria formaba parte del temperamento melancólico, y la memoria era una parte de la prudencia. Todo esto queda indicado en la serie de Saturno del Teatro, donde, en la grada de la Cueva, vemos el famoso símbolo del tiempo formado por las cabezas de lobo, león y perro, que aluden al pasado, el presente y el futuro. Se podía usar como símbolo de la prudencia y sus tres partes, *memoria, intelligentia, providentia,* como se advierte en la famosa pintura de Tiziano titulada *Prudencia* **[lám. 8 b]**, en la que bajo el rostro de un hombre aparecen tres cabezas de animales. De Camillo, que se movía en los principales círculos artísticos y literarios de Venecia, se rumoreaba que conocía a Tiziano[7], pero en cualquier caso tendría conocimiento de las tres cabezas de animales como símbolo de la prudencia en su aspecto de tiempo. Y ahora, si continuamos observando la serie saturniana del Teatro, percibimos que la imagen de Cibeles vomitando fuego en la grada del Banquete de esta serie representa el Infierno. Así pues, queda representado el recuerdo del Infierno como parte de la prudencia. Además, la imagen de Europa y el Toro, en la grada del Banquete de Júpiter, significa la religión verdadera o el Paraíso. La imagen de la Boca del Tártaro, en la grada del Banquete de la serie marciana, significa el Purgatorio. La imagen de una Esfera con Diez Círculos en la grada del Banquete de la serie venusiana significa el Paraíso terrenal.

Así pues, por debajo de la espléndida superficie renacentista del Teatro aún sobrevive la memoria artificial del «tipo dantesco». ¿Qué contendrían los cofres o cajas relativos a las imágenes del Infierno, el Purgatorio, el Paraíso terrenal y el Paraíso? Difícilmente contendrían discursos de Cicerón. Habrían de estar llenos de sermones. O de cantos de la *Divina Comedia.* En todo caso, tenemos ciertamente en esas imágenes vestigios de usos e interpretaciones anteriores de la memoria artificial.

Además, hay posiblemente alguna conexión entre el estruendo ocasionado por el Teatro de Camillo y el renovado interés que tuvo lugar en Venecia por la tradición dominica de la memoria. Como ya se ha mencionado, Ludovico Dolce, fácil abastecedor de literatura probablemente popularizable, escribió el prefacio para la edición recopilativa de las obras de Camillo (1552), que incluía la *Idea del Theatro*; en este prefacio hablaba del «intelecto más divino que humano» de Camillo. Diez años después, Dolce reaparecía con una obra sobre la memoria en italiano[8], escrita con gran elegancia en el estilo de diálogo entonces en boga, según el modelo del ciceroniano *De oratore*; uno de los interlocutores es Hortensio, en recuerdo del Hortensio de la obra ciceroniana. Este librito tiene cierto aire de ciceronianismo veneciano pasado al *volgare*, de retórica clásica en italiano, que es exactamente el estilo de la escuela bembista a la que Camillo había pertenecido (como se verá más adelante). Pero ¿qué cosa es este diálogo sobre la memoria escrito por Dolce, el admirador de Camillo, que presenta aires tan modernos? Es una traducción, o más bien una adaptación del «Congestorio» de Romberch. El áspero latín del dominico germano se transforma en elegantes diálogos italianos; se moderniza alguno de sus ejemplos, pero la sustancia del libro sigue siendo Romberch. En los dulces tonos del italiano «ciceroniano» de Dolce escuchamos la razón escolástica por la que se han de usar imágenes en la memoria. Y se reproducen con exactitud los diagramas de Romberch: una vez más vemos el diagrama cósmico para uso de la memoria artificial, y a la anticuada figura de la Gramática junto a los alfabetos visuales.

Entre los excursos que Dolce hace sobre el texto de Romberch hay uno, que ya antes mencionamos, en el que alude a Dante como

guía para recordar el infierno[9]. Otros excursos son modernizaciones de las instrucciones sobre la memoria de Romberch, por medio de la introducción de artistas modernos cuyas pinturas son útiles como imágenes de la memoria. Por ejemplo:

Si tenemos alguna familiaridad con el arte de los pintores, tendremos más habilidad para formar nuestras imágenes de la memoria. Si quieres recordar la fábula de Europa puedes usar, como imagen de la memoria, la pintura de Tiziano: igualmente para Adonis o para cualquier otra historia fabulosa, profana o sagrada, escójanse figuras que deleiten y que, por esto, exciten la memoria[10].

Así pues, al tiempo que recomienda la imaginería dantesca para recordar el infierno, Dolce pone al día la imagen de la memoria recomendando formas mitológicas cuales las pintadas por Tiziano.

La publicación del libro de Rossellius en la Venecia de 1579 es otra indicación de la popularidad de la tradición anterior de la memoria. Así como este libro hace una eficaz exposición de la memoria artificial dantesca, asimismo refleja algunas tendencias modernas. Prueba de ello es la selección de notables practicantes de las diferentes artes y ciencias con el fin de «ubicarlos» en la memoria como imágenes de la memoria relativas a las respectivas artes y ciencias. Esta antiquísima tradición, que se remonta a la antigüedad griega, cuando representaban, por ejemplo, a Vulcano para recordar la metalurgia[11], y de la que hemos visto un ejemplo medieval en la hilera de figuras situadas frente a las artes y las ciencias del fresco de la Sala Capitular que glorifica a Tomás de Aquino, es retomada por Rossellius:

Así pues, para la gramática pongo a Lorenzo Valla o a Prisciano; para la retórica pongo a Marco Tulio; para la dialéctica, a Aristóteles, y también para la filosofía; para la teología, a Platón [...]; para la pintura, a Fidias o a Zeuxis [...] Para la astrología, a Atlas o a Zoroastro o a Ptolomeo; para la geometría, a Arquímedes; para la música, a Apolo, a Orfeo...[12]

¿Estamos mirando hacia la *Escuela de Atenas* de Rafael, tan útil pa-

ra la memoria, y estamos «poniendo» su Platón para la teología, su Aristóteles para la filosofía? En el mismo pasaje, Rossellius «pone» a Pitágoras y a Zoroastro como representantes de la «magia», dentro de una lista de figuras que coloca para recuerdo de virtudes. Es interesante el hecho de que la «magia» haya sido introducida en el territorio de las virtudes, y hay aún otras indicaciones en el libro de Rossellius de que la tradición dominica de la memoria se desplaza en nuevas direcciones.

Infiltraciones neoplatónicas en la vieja tradición de la memoria están también presentes en la *Plutosofia* del franciscano Gesualdo, publicada en Padua en el año 1592[13]. Gesualdo abre su capítulo sobre el arte de la memoria con citas de los *Libri de vita* de Ficino (en tentativas futuras se podría partir de Gesualdo para resolver el problema de Ficino y sus relaciones con la memoria). Considera la memoria en tres niveles; es la memoria como el océano, padre de las aguas, pues de la memoria fluyen todas las palabras y pensamientos; es como los cielos, con sus luces y operaciones; es el hombre divino, imagen de Dios en el alma. En otro pasaje compara la memoria con la más alta esfera celeste (el zodíaco) y con la más alta esfera supraceleste (la esfera de los Serafines). La memoria de Gesualdo se mueve claramente entre los tres mundos, de una manera similar a la que se pone de manifiesto en el diseño del Teatro. Pero tras su ficiniana y camilliana introducción Gesualdo dedica todo el grueso de su tratado al viejo tipo de memoria.

Parecería, pues, que la vieja tradición de la memoria podría mezclarse con el nuevo tipo de memoria ocultista, que los tronidos del sermón frailuno sobre el premio y el castigo, o las amonestaciones de la *Divina Comedia,* resonarían aún juntamente con, o debajo de, la superficie del nuevo estilo de oratoria con su ordenación de la memoria de nuevo cuño, y que nuestro descubrimiento del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso en el Teatro de Camillo se hallaría dentro de la atmósfera general en la que junto con la nueva emerge la memoria a la vieja usanza. Para el filósofo ocultista del Renacimiento era un gran regalo ignorar las diferencias y tener en cuenta sólo las semejanzas. Ficino podía combinar felizmente la *Summa* de Tomás de Aquino con su propia marca de teología platónica, y

sería muy congruente con la confusión general si él y sus seguidores no lograban advertir diferencias esenciales entre la recomendación de «similitudes corporales» de Tomás de Aquino, con vistas a la memoria, y las imágenes astrales de la memoria ocultista.

Camillo no pertenece al Renacimiento florentino de finales del siglo XV sino al veneciano de comienzos del XVI, que tras absorber influencias florentinas adoptó formas característicamente venecianas, siendo una de las más recurrentes la oratoria ciceroniana. La recomendación de la memoria artificial que aparece en *De oratore*, obra que los *ciceroniani* imitaron devotamente, pesaba en estos círculos de moda. El propio Camillo era un orador, y admirador del cardenal Bembo, campeón de los *ciceroniani*, a quien le dedicó un poema latino sobre su Teatro[14]. El sistema de la memoria del Teatro estaba destinado a memorizar todos los conceptos que se pudiesen hallar en las obras de Cicerón; los cajones que había bajo las imágenes contenían discursos de Cicerón. El sistema, con su filosofía y fundamentos hermético-cabalistas, forma parte del mundo de la oratoria veneciana, como si fuese el sistema de la memoria de un *ciceronianus* que se propusiese poner en *volgare* los discursos de Cicerón. Tal era el material que Camillo sacaba de los cajones y recitaba ante Viglius con tanta agitación.

Con el Teatro, el arte de la memoria ha vuelto a su posición clásica como parte de la retórica, según lo había empleado el gran Cicerón. Pero no se trata de una «mnemotecnia de la línea recta» la que utiliza el ciceroniano veneciano. A uno de los fenómenos en apariencia más puramente clásicos del Renacimiento, la reviviscencia de la oratoria ciceroniana, lo encontramos aquí en asociación con una memoria artificial místico-mágica. Y esta revelación sobre el aspecto que podía tener la memoria de un orador veneciano es de importancia para la investigación del conocido ataque contra los ciceronianos de Italia que Erasmo hace en su *Ciceronianus* (1528). Una feroz y anónima respuesta a esta obra, que era tanto una defensa de los ciceronianos como un ataque personal a Erasmo, fue publicada en 1531. Su autor fue Julio César Escalígero, cosa que por entonces no fue sabida, sino que se sospechaba que Giulio Camillo era su posible autor. Viglius así lo creía, y la errónea convicción de

que era Camillo quien había atacado a su famoso amigo está detrás de la relación que sobre el Teatro hace para Erasmo[15].

Nadie ha sospechado que las objeciones que Erasmo hace a los *ciceroniani* pudieron incluir su desagrado por las tendencias ocultistas. Tal vez sea éste el caso o tal vez no. Pero de cualquier modo no debiera ser estudiada la controversia del *Ciceronianus* sin hacer referencia a Camillo y a su Teatro, y a lo que sobre él se decía en las academias venecianas.

La proliferación de academias fue un notable fenómeno del Renacimiento veneciano, y Camillo fue el académico veneciano típico. De él se ha dicho que fundó una academia[16]; varias de las obras literarias suyas que han sobrevivido tuvieron su origen en discursos académicos; y su Teatro aún se discutía en una academia veneciana más de cuarenta años después de su muerte. Era ésta la Accademia degli Uranici, fundada en 1587 por Fabio Paolini, quien publicó un vasto volumen titulado *Hebdomades*, en el que se reproducían discursos pronunciados en esta academia. Se divide en siete libros, cada uno de los cuales contiene siete capítulos, y es el «siete» el tema místico del conjunto.

El corpulento volumen de Paolini ha sido estudiado por D. P. Walker[17], quien considera que representa el núcleo ocultista del neoplatonismo veneciano tal como se había desarrollado cuando se trasladó de Florencia a Venecia. Aquí están las influencias herméticas operando en el emplazamiento veneciano. Dentro de su ordenación septipartita, Paolini presenta «no sólo toda la teoría de la magia de Ficino, sino también todo el complejo de teorías de que aquélla es parte»[18]. Cita el pasaje sobre las estatuas mágicas del *Asclepius* y se aventura todo cuanto puede en los caminos de la magia. Podemos añadir que estaba también interesado en la Cábala, y en la magia angélica de Tritemio, y menciona los nombres de los ángeles cabalistas que acompañan a los planetas siguiendo el mismo orden que les dio Camillo[19].

Uno de los objetivos principales de Paolini y su academia, según se nos revela en las *Hebdomades*, era aplicar las teorías mágicas a lo que más interesaba a los venecianos, la oratoria. Las teorías ficinianas sobre la «música planetaria» y sus designios de hacerse con los

poderes planetarios por medio de correspondencias musicales, las trasladó Paolini a la oratoria. «Creía», dice Walker, «que así como una apropiada mezcla de tonos podía dar a la música un poder planetario, asimismo una apropiada mezcla de "formas" podía conferir poderes celestiales a una oración... El conjunto [de formas] tiene algo que ver con el número siete, y algunas de las cosas son el sonido de las palabras, las figuras del discurso, y las siete Ideas de Hermógenes, es decir, las cualidades generales de la buena oratoria»[20].

La íntima conexión que las ideas de Paolini sobre oratoria mágica tienen con el sistema de la memoria para oradores de Camillo, basado en el número siete, es obvia, y Paolini ciertamente cita largos pasajes de la *Idea del Theatro,* incluyendo aquel en que se describe el modo septipartito de la construcción, que se basa en los siete planetas[21]. Se puede considerar que las *Hebdomades* ocupan el lugar de la gran obra, que Camillo nunca escribió, en la que se explicaría el fondo de su Teatro. Y aprendemos en ella que se imaginaba una suerte de «oratoria planetaria» capaz de producir efectos en los auditorios, a la manera de los fabulosos efectos de la música antigua, por cuanto a las palabras del orador se las activaba con las influencias planetarias que se introducían en ellas.

Las *Hebdomades* nos descubren un «secreto» del Teatro de Camillo que de otro modo nunca habríamos adivinado. Al mismo tiempo que suministraba a los oradores un sistema mágicamente activado de la memoria, por estar basado en el fundamental Siete, asimismo el Teatro activaba mágicamente los discursos que mediante él recordaba el orador, infundiéndoles la virtud planetaria por la que producirían efectos mágicos en los oyentes. Podríamos sugerir que la interpretación que Camillo dio de la magia de las estatuas del *Asclepius* puede aquí tener importancia. La conexión que se establece entre las formas correctas y perfectas, y por tanto mágicas, de la oratoria y la imagen mágica de memoria acaso tiene que ver con la interpretación de las estatuas mágicas, cuyo poder se debe a que reflejan, con sus proporciones perfectas, la armonía celeste. De este modo, las proporciones perfectas de, por ejemplo, la imagen mágica de Apolo producirían el discurso perfectamente proporcionado y, por tanto, mágico acerca del sol. Los magos vene-

cianos se nos presentan con interpretaciones extremadamente sutiles de la magia del Renacimiento.

Ahora comenzamos a entender la enorme fama del Teatro de Camillo. Para los que estaban al margen de la tradición ocultista del Renacimiento, Camillo era un charlatán y un impostor. Para los que estaban dentro de la tradición, ejercía una fascinación sin límites. Se había propuesto mostrar cómo el hombre, el gran milagro, que podía avituallarse con los poderes del cosmos por medio de la magia y la Cábala que se describieran en la «Oración acerca de la dignidad del hombre» de Pico, podía desplegar poderes oratorios mágicos si hablaba a partir de una memoria orgánicamente afiliada a las proporciones de la armonía del mundo. Francesco Patrizi, el filósofo hermético de Ferrara, habla con éxtasis sobre cómo Camillo había liberado los preceptos de los maestros de retórica sacándolos de los estrechos límites en que se hallaban, explayándolos por los «amplísimos lugares del Teatro del entero mundo»[22].

En la teoría retórica antigua la oratoria estaba íntimamente ligada a la poesía, de la que Camillo, poeta petrarquista también, era muy consciente. Y produce cierto asombro –como cuando se tropieza con algo extraño– comprobar que los dos poetas más famosos italianos del siglo XVI mencionan aprobativamente a Camillo. En el *Orlando furioso* de Ariosto, Giulio Camillo aparece como «aquel que mostró un camino más llano y corto hacia las alturas del Helicón»[23]. Y Torquato Tasso trata con alguna extensión en uno de sus diálogos el secreto que Camillo reveló al rey de Francia, y afirma que Camillo fue el primero desde Dante en mostrar que la retórica es una suerte de poesía[24].

Encontrar a Ariosto y a Tasso entre las huestes de los admiradores de Camillo es algo que nos prohíbe echar en saco roto el Teatro, como si fuese cosa que careciese históricamente de importancia.

Otra de las manifestaciones del Renacimiento con las que el tono del Teatro está en contacto se relaciona con las declaraciones simbólicas que adoptan la forma de *impresa* o divisas. Algunas de las imágenes del Teatro tienen todo el aire de las *imprese*, moda particularmente desarrollada en la Venecia de los tiempos de Camillo.

La *impresa* está relacionada con la imagen de la memoria, como ya he sugerido, y en los comentarios relativos a *imprese* se encuentra frecuentemente una mixtura de misticismo hermético-cabalista parecido al que inspira el Teatro. Ejemplo de ello es la divisa de Ruscelli, en que aparece un heliotropo mirando hacia el sol y en cuyo comentario presenta muchas alusiones a Mercurio Trismegistos y la Cábala[25]. Entre los símbolos de Achilles Bocchius, quien, al igual que muchos de los escritores de símbolos o *imprese* de su tiempo pertenecía al círculo del famoso Camillo, vemos una figura [frontispicio, pág. 4] que lleva el sombrero alado de Mercurio, pero que porta, no el caduceo, sino el áureo candelabro de siete brazos del Apocalipsis[28]. El poema latino adjunto pone de manifiesto que esta figura es Mercurio Trismegistos; con su dedo en los labios impone silencio. Muy bien quedaría esta figura como resumen del Teatro, con sus herméticos misterios y sus místicos sietes.

El Teatro se yergue en medio del Renacimiento veneciano en orgánica relación con algunos de sus productos más característicos: la oratoria, la imaginería y, se puede añadir, la arquitectura. El resurgimiento de Vitruvio por obra de los arquitectos venecianos, que culmina en Palladio, es seguramente uno de los aspectos más relevantes del Renacimiento veneciano, y aquí, también, Camillo, con su adaptación del teatro vitruviano para sus objetivos mnemónicos, se encuentra en el centro.

El teatro clásico, tal como Vitruvio lo describe, refleja las proporciones del mundo. La posición de las siete pasarelas del auditorio y de las cinco entradas del escenario está determinada por los puntos de los cuatro triángulos equiláteros inscritos en un círculo cuyo centro es el centro de la orquesta. Estos triángulos, dice Vitruvio, se corresponden con los *trigona* que los astrólogos inscriben dentro del círculo del zodíaco[27]. Así pues, la forma circular del teatro refleja el zodíaco, y las siete entradas del auditorio y las cinco del escenario se corresponden con las posiciones de los doce signos y los cuatro triángulos que los conectan. Esta ordenación podemos verla en el plano del teatro romano **[lám. 9 a]** incluido en el comentario a Vitruvio de Daniele Barbaro, publicado por primera vez en Venecia en el año 1556[28], sobre cuyas ilustraciones influyó Palla-

dio[29]. El plano que Barbaro ilustra es, pues, la reconstrucción palladiana del teatro romano. En él vemos cuatro triángulos inscritos dentro del círculo del teatro. Vemos cómo la base de uno de ellos determina la posición de la *frons scaenae* o trasera del escenario; su vértice apunta a la pasarela central del auditorio. Otros seis vértices de triángulos marcan las posiciones de las otras seis pasarelas; y cinco vértices de triángulos marcan las posiciones de las cinco puertas de la *frons scaenae.*

Éste era el tipo vitruviano de teatro en el que Camillo pensaba, pero que distorsionó al ornar con imágenes, no las cinco puertas del escenario, sino las puertas imaginarias de las siete pasarelas del auditorio. Pero aunque distorsione el teatro vitruviano a causa de sus objetivos mnemónicos, Camillo era sin duda muy consciente de la teoría astrológica que subyacía en él. Pudo pensar que su Teatro de la Memoria del Mundo reflejaba mágicamente, tanto en su arquitectura como en su imaginería, las divinas proporciones del mundo.

Camillo erigió su Teatro de la Memoria en Venecia al mismo tiempo en que la reviviscencia del teatro antiguo, ocasionada por la recuperación del texto de Vitruvio lograda por los humanistas, estaba en pleno vuelo[30]. Culminaría en el Teatro Olímpico **[lám. 9 b]** que Palladio diseñara, y que se erigiría en la Vicenza de los años ochenta del siglo XVI. Nos preguntamos si la idea del Teatro de Camillo, tan famosa en su época y materia por largo tiempo de discusiones académicas, acaso ejerció alguna influencia en Barbaro y en Palladio. Extraordinariamente elaboradas son las imágenes mitológicas que decoran la *frons scaenae* del Teatro Olímpico. Este teatro no invierte, por supuesto, la disposición del vitruviano, como Camillo hizo al transportar las puertas decoradas desde el escenario al auditorio. Pero en él se cierne una cierta cualidad irreal e imaginativa.

En estos capítulos hemos intentado reconstruir un desvanecido teatro de madera; grande era su fama no sólo en Italia, sino también en Francia, adonde se lo exportó. ¿Por qué parece que este desvanecido teatro de madera se conecta tan misteriosamente con muchos aspectos del Renacimiento? Se debe ello, quisiera sugerir, a que representa un diseño renacentista de la psique, un cambio ocu-

rrido dentro de la memoria, de la que los cambios externos reciben su impulso. Al hombre medieval se le permitía usar la facultad inferior de la imaginación para crear similitudes corporales que ayudasen a su memoria; era una concesión a su debilidad. El hombre hermético del Renacimiento cree poseer poderes divinos; tiene el poder de formar una memoria mágica mediante la cual aprehender el mundo, con la que reflejar el macrocosmos en el microcosmos de su *mens* divina. La magia de las proporciones celestes fluye desde su memoria del mundo a las mágicas palabras de su oratoria, y su poesía, a las perfectas proporciones de su arte y su arquitectura. Algo ha ocurrido dentro de la psique que pone en libertad poderes nuevos; y el nuevo diseño de la memoria artificial puede ayudarnos a comprender la naturaleza de este evento interior.

Capítulo VIII
El lulismo como arte de la memoria

Aunque, con Camillo, hemos alcanzado ya el Renacimiento, en este capítulo hemos de volver sobre nuestros pasos hacia la Edad Media. Pues hubo otra clase de arte de la memoria que comenzó en la Edad Media, y que continuó en el Renacimiento y posteriormente, y a la que muchos en el Renacimiento pretendieron combinar con el arte clásico en nueva síntesis, de manera que alcanzase aún más encumbradas alturas de visión y poder. Este arte de la memoria fue el arte de Ramón Llull.

El lulismo y su historia es una materia muy difícil, abierta a la investigación y de la que aún no se han reunido todos los materiales. El número desmesurado de escritos de Llull, algunos de ellos aún sin publicar, la vasta literatura lulista escrita por sus seguidores, y la extremada complejidad del lulismo hacen por ahora imposible que lleguemos a conclusiones muy definidas acerca de algo que es, sin lugar a dudas, un ramal de capital importancia dentro de la tradición europea. Lo que pretendo ahora es escribir un no muy largo capítulo que dé alguna idea sobre el arte de Ramón Llull, de por qué era un arte de la memoria y en qué medida se diferencia del arte clásico, y de cómo el Renacimiento absorbió el lulismo dándole las formas renacentistas del arte clásico.

Obviamente, intento lo imposible, pero incluso lo imposible se ha de intentar, ya que es esencial para una parte posterior de este libro que ahora proporcionemos un esbozo del lulismo en cuanto tal. Se basa este capítulo en mis dos artículos sobre el arte de Ramón Llull[1]; lo he orientado hacia la comparación del lulismo, como arte de la memoria, con el arte clásico; y no tiene solamente que ver con el lulismo «genuino», sino también con la interpretación renacentista del mismo, por cuanto esto es importante para los estadios próximos de nuestra historia.

Ramón Llull era unos diez años más joven que Tomás de Aquino. Le encontramos propagando su arte por el mismo tiempo en que la forma medieval del arte clásico de la memoria, según la restituyesen y alentasen Alberto y Tomás, se hallaba en su más completa floración. Nacido en torno a 1235 en Mallorca, pasó su juventud como cortesano y trovador. (Nunca tuvo una educación clerical regular.) Cerca del año 1272 tuvo una experiencia iluminativa en el monte Randa, en la isla mallorquina, en la que contempló los atributos de Dios, su bondad, grandeza, eternidad, etc., que penetraban la creación entera, y se percató de que se podría construir un arte que se fundara en esos atributos, que serían universalmente válidos por basarse en la realidad. Poco después produjo la primera versión de su arte. El resto de su vida lo consumió escribiendo libros sobre dicho arte, del que realizó varias versiones, la última de las cuales fue el *Ars Magna* de 1305-1308, y dedicándose a su propagación con el más encendido celo. Murió en 1316.

En uno de sus aspectos el arte luliano es un arte de la memoria. Los divinos atributos que son sus fundamentos configuran una estructura trinitaria en la que, a ojos de Lulio, se reflejaba la Trinidad, y entendía que deberían usarla las tres potencias del alma que Agustín definió como reflejo de la Trinidad en el hombre. Como *intellectus*, era el arte de conocer y hallar la verdad; como *voluntas*, era el arte de disciplinar la voluntad, dirigiéndola al amor a la verdad; como *memoria*, era el arte de la memoria con el que se recordaría la verdad[2]. Nos hace recordar la formulación escolástica relativa a las tres partes de la prudencia, *memoria, intelligentia, providentia*, a una de cuyas partes pertenecía el arte de la memoria. Llull estaba ciertamente al tanto del arte dominico de la memoria, que con fuerza inmensa brillaba en esa época, y se sintió poderosamente atraído hacia los dominicos, intentando interesar a la Orden, mas sin éxito, en su propio arte[3].

Los dominicos contaban ya con su propio arte de la memoria. Pero la otra gran Orden de frailes predicadores, los franciscanos, hicieron patente su interés por Lulio, y en su historia posterior el lulismo se encuentra muy a menudo asociado a los franciscanos.

Es un hecho de cierta importancia histórica el que a los dos

grandes métodos medievales, el arte clásico de la memoria en su transformación medieval y el arte de Ramón Llull, se los asociase de un modo particular a las órdenes mendicantes, ya fuera a la de los dominicos ya a la de los franciscanos. Esto quiere decir que, debido a la movilidad de los frailes, estos dos métodos medievales fueron ampliamente difundidos por toda Europa.

Si bien en uno de sus aspectos al arte de Llull se le puede llamar arte de la memoria, se debe empero subrayar que hay, en casi todos los sentidos, diferencias muy radicales entre éste y el arte clásico. Quiero ahora repasar rápidamente, antes de comenzar con el lulismo, algunas de estas diferencias esenciales.

Tomemos, en primer lugar, la cuestión de sus orígenes respectivos. Como arte de la memoria, el lulismo no deriva de la tradición clásica de la retórica, cual es el caso del otro arte de la memoria. Procede de una tradición filosófica, el platonismo agustiniano, al que se han agregado otras influencias mucho más fuertemente neoplatónicas. Pretende llegar al conocimiento de las causas primeras a las que Llull llama «Dignidades de Dios». Todas las artes de Llull se basan en estas *Dignitates Dei*, que, consideradas como causas primordiales, son una especie de Nombres Divinos o atributos, como en el sistema neoplatónico de Escoto Eríugena cuyo influjo recibió Llull.

Contrasta esto con la memoria escolástica, que proviene de la tradición retórica, y que sólo pretende vestir las intenciones espirituales con similitudes corporales, y no basar la memoria en «reales» filosóficos. Esta divergencia indica una diferencia básica subyacente entre el lulismo y el escolasticismo. Aunque Llull vivió en la gran era de la Escolástica, espiritualmente era un hombre más del siglo XII que del XIII, un platonista reaccionario que miraba hacia el platonismo cristiano de Anselmo y los victorinos, al que añadió una fuerte dosis del más extremado neoplatonismo procedente de Escoto Eríugena. Llull no era un escolástico, era un platonista, y su tentativa de basar la memoria en nombres divinos lindantes con la concepción de las Ideas platónicas[4] está más próxima al Renacimiento que a la Edad Media.

En segundo lugar, en el lulismo, tal como el propio Llull lo enseñó, nada hay que corresponda a las imágenes del arte clásico, na-

da del esfuerzo por excitar la memoria mediante similitudes corporales llenas de emoción y dramatismo que originó una tan fructuosa interacción entre el arte de la memoria y las artes visuales. Llull designa los conceptos que emplea en su arte mediante una notación alfabética que introduce en el lulismo una nota de abstracción científica y poco menos que algebraica.

Por último, y éste es probablemente el aspecto más significativo del lulismo en la historia del pensamiento, Llull introduce el movimiento en la memoria. Las figuras de su arte, en las que los conceptos son señalados con la notación alfabética, no están quietas sino en revolución. Una de las figuras consiste en círculos concéntricos, señalizados con las notaciones alfabéticas que representan los conceptos; cuando estas ruedas giran, se obtienen las combinaciones de los conceptos. Son dispositivos sencillos, pero revolucionarios en su intento de representar el movimiento de la psique.

Pensemos en los grandes y enciclopédicos esquemas medievales, con su ordenación del saber en partes estáticas, que aún resultan más estáticas en el arte clásico con los edificios de la memoria surtidos de imágenes. Y pensemos, a continuación, en el lulismo, con sus notaciones algebraicas, demoliendo los estáticos esquemas con las nuevas combinaciones de sus ruedas giratorias. Lo primero es más artístico, pero lo segundo es más científico.

Para Llull el gran objetivo del arte era de carácter misionero. Creía que si pudiese persuadir a los judíos y musulmanes para que utilizaran su arte se convertirían al cristianismo. Pues el arte se basaba en concepciones comunes a las tres grandes religiones, así como en la estructura elemental del mundo natural aceptada por la ciencia de su tiempo. Arrancando de premisas comunes a todos, el arte demostraría la necesidad de la Trinidad.

Las concepciones religiosas comunes eran los Nombres de Dios, que Dios es bueno, grande, eterno, sabio, etc. Tales Nombres de Dios pertenecen muy íntimamente a la tradición cristiana; Agustín menciona muchos de ellos, y en el *De divinis nominibus* del Pseudo-Dionisio son registrados por extenso. Los nombres que emplean Escoto Eríugena y Ramón Llull se pueden encontrar casi todos en el libro *Sobre los nombres divinos* del Pseudo-Dionisio[5].

Los Nombres de Dios son fundamentales en el judaísmo, y particularmente en el tipo de mística judía que se conoce con el nombre de Cábala. Bajo la influencia de la Cábala, cuyas doctrinas se estaban propagando por España, los judíos españoles contemporáneos a Llull meditaban con especial intensidad sobre los Nombres de Dios. Uno de los textos principales de la Cábala, el *Zohar*, fue escrito en España en tiempos de Llull. Los Sefirotas de la Cábala son realmente Nombres Divinos entendidos como principios creativos. Desde un punto de vista místico se supone que el alefato hebreo contiene todos los Nombres de Dios. Una forma de meditación que por entonces estaba profundamente desarrollada en España consistía en meditar sobre las letras del alefato hebreo, combinándolas y volviendo a combinarlas para formar los Nombres de Dios[6].

El islamismo, particularmente en su forma mística sufí, concedía también gran importancia a la meditación de los Nombres de Dios. Esta práctica la desarrolló sobre todo el místico sufí Mohidin, cuya influencia sobre Llull ya ha sido sugerida[7].

Todas las artes lulianas se basan en Nombres o atributos de Dios, en conceptos tales como *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria* [bondad, grandeza, eternidad, poder, sabiduría, voluntad, virtud, verdad, gloria]. A estos conceptos los llama Llull «Dignidades de Dios». La lista de ellos forma precisamente la base de las «nueve» formas del arte. Otras formas del arte agregan a esta lista otros Nombres o atributos divinos y se basan en una cantidad mayor de dichos Nombres o Dignidades. Llull designa estos conceptos mediante su notación alfabética. A los nueve aquí registrados se los designa con las letras B C D E F G H I K.

Los Nombres Divinos básicos del arte, en todas sus formas, descansan en conceptos religiosos comunes al cristianismo, al judaísmo y al islamismo. Y la estructura cosmológica del arte descansa en conceptos científicos universalmente aceptados en aquella época. Como Thorndike ha apuntado[8], es obvio que las ruedas del arte derivan de las *rotae* cosmológicas, cosa que resulta evidente cuando Llull emplea las figuras del arte para hacer una suerte de medicina astrológica, como sucede en su *Tractatus de astronomia*[9]. Además, los cuatro elementos en sus variadas combinaciones están muy integra-

dos en la estructura del arte, e incluso dentro del género de lógica geométrica que en ella se utiliza. Llull identifica mentalmente el cuadrado lógico de las oposiciones con el cuadrado de los elementos[10], de ahí que creyese haber encontrado una lógica «natural», basada en la realidad[11] y, por consiguiente, muy superior a la lógica escolástica.

¿Cómo logró Llull reconciliar los dos aspectos básicos de su arte, su base religiosa en los Nombres Divinos y su base cosmológica o elemental? La respuesta a este interrogante se halló cuando se hubo detectado la influencia que sobre Llull ejerció el *De divisione naturae* de Juan Escoto Eriúgena[12]. En la gran visión neoplatónica de Escoto, que es asimismo una visión trinitaria y agustiniana, los Nombres Divinos son las causas primordiales de las que emanan directamente los cuatro elementos en su forma simple como estructuras básicas de la creación.

Aquí tenemos, al menos eso pienso, la pista más importante de los supuestos subyacentes del arte luliana. Las Dignidades divinas se configuran en estructuras triádicas[13] que la creación entera refleja; como causas, informan a toda la creación por medio de su estructura elemental. Un arte que se base en ellas construye un método mediante el cual se puede ascender, por la escala de la creación, hasta la Trinidad que está en su ápice.

El arte funciona en todos los niveles de la creación, desde Dios a los ángeles, las estrellas, el hombre, los animales, las plantas, etc. –según se imaginaba en la Edad Media la escala del ser–, considerando separadamente cada nivel la *bonitas, magnitudo,* etc., esenciales. Las significaciones de la notación alfabética cambian según el nivel en que se esté usando el arte. Observamos cómo funciona en el caso de B –*bonitas*– según desciende por la escala de la creación, o a través de los nueve «sujetos» catalogados en la forma nonopartita del arte con los que el arte trata.

En el nivel	*Deus*	B = *bonitas* como Dignidad de Dios
	Angelus	B = la *bonitas* de un ángel
	Coelum	B = la *bonitas* de Aries y del resto de los 12 signos del zodíaco, y de Saturno y de los otros 7 planetas
	Homo	B = *bonitas* en el hombre
	Imaginativa	B = *bonitas* en la imaginación
	Sensitiva	B = *bonitas* en la creación animal, así la *bonitas* en un león
	Vegetativa	B = *bonitas* en la creación vegetal, así la *bonitas* en una planta de pimienta
	Elementativa	B = *bonitas* en los cuatro elementos, así la *bonitas* en el fuego
	Instrumentativa	B = *bonitas* en las virtudes, artes y ciencias.

He expuesto aquí los nueve sujetos sobre los que el arte funciona tal como figuran en el alfabeto del *Ars brevis.* Hemos tomado los ejemplos de la *bonitas* en cada uno de los niveles de la escala del ser del luliano *Liber de ascensu et descensu intellectus,* en una de cuyas ediciones de comienzos del siglo XVI se incluye un grabado **[fig. 4]** en el que vemos al Intellectus portando una de las figuras del arte y disponiéndose a subir por la escala de la creación, cuyos diferentes peldaños están ilustrados, por ejemplo, con un árbol en el peldaño de las plantas, un león en el peldaño de los brutos, un hombre en el peldaño del *Homo,* estrellas en el peldaño del *coelum,* o un ángel en el peldaño angélico, y una vez alcanzada la cima con Dios, el Intelecto entra en la Casa de la Sabiduría.

Es fundamental para acercarse al arte luliano percatarse de que es un *ars ascendendi et descendendi.* Portando las geométricas figuras del arte, que llevan inscritas sus notaciones alfabéticas correspondientes, el *artista* asciende y desciende por la escala del ser, mensurando proporciones idénticas en cada nivel. La geometría de la estructura elemental del mundo de la naturaleza se combina con la estructura divina de su procedencia de los Nombres Divinos, con el objeto de formar el arte universal que pueda ser aplicado a todas las materias, por cuanto en él la mente trabaja valiéndose de una lógi-



Fig. 4. La escala del ascenso y el descenso, en *Liber de ascensu et descensu intellectus*, de Ramón Llull, Valencia 1512.

ca que recibe sus pautas del universo. Una atrayente miniatura del siglo XIV **[lám. 10]** ilustra este aspecto del arte.

Que la divina bondad y los otros atributos estén presentes en todos los niveles del ser era una noción que tenía sus orígenes en la

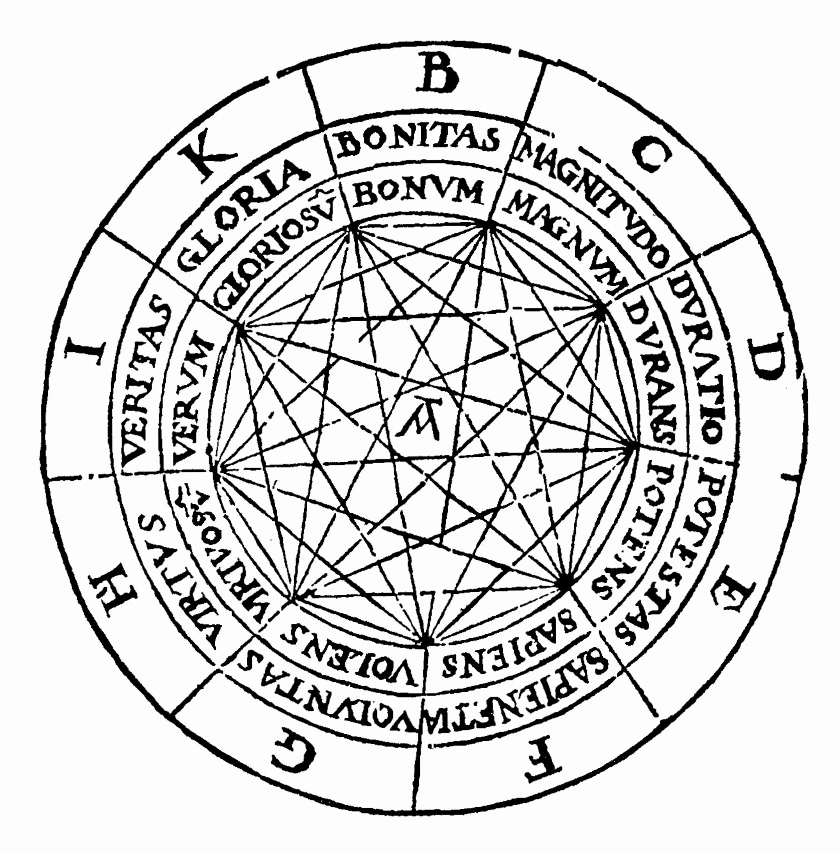


Fig. 5. Figura «A». En *Ars brevis*, de Ramón Llull (*Opera*, Estrasburgo 1617).

narración mosaica de la creación, al final de cuyos «días» vio Dios que Su obra era buena. La idea del «Libro de la Naturaleza» como camino que lleva a Dios estaba presente en las tradiciones de la mística cristiana, y particularmente en la tradición franciscana. Peculiar de Llull es la selección que hace de un cierto número de *Dignitates Dei* y el cálculo preciso con que las hace descender, como si fuesen ingredientes químicos, por los grados de la creación. Esta noción es empero la constante del lulismo. Todas las artes se basan en principios de esta índole; se pueden aplicar a cualquier materia. Y cuan-

do Llull escribe un libro sobre no importa qué materia comienza con la enumeración de B a K relativa a la materia correspondiente. Esto llega a hacerse tedioso, pero es la raíz de su pretensión de poseer un arte universal, infalible para cualquier materia, ya que se basa en la realidad.

El funcionamiento del arte en sus variadas formas es de una complejidad imposible de plantear aquí, pero el lector se ha de familiarizar con el aspecto de determinadas figuras básicas. Las tres que analizamos las hemos tomado del *Ars brevis*, forma abreviada del *Ars Magna*.

La figura A **[fig. 5]** muestra la sucesión de letras de B a K marcadas en una rueda y conectadas por complicadas triangulaciones. Es ésta una figura mística en la que meditamos sobre las complejas relaciones mutuas de los Nombres tal como se hallan en la mente de Dios, antes de que se desarrollen dentro de la creación, apareciéndosenos, pues, como aspectos de la Trinidad.

La figura T muestra los *relata* del arte (*differentia, concordia, contrarietas, principium, medium, finis, majoritas, equalitas, minoritas*) dispuestos como triángulos dentro de un círculo. Por medio de las triangulaciones de los *relata* la estructura trinitaria del arte se mantiene en todos los niveles.

La más famosa de todas las figuras lulianas es la figura combinatoria **[fig. 6]**. El círculo exterior, marcado por la ya conocida sucesión de letras que va de B a K, se mantiene inmóvil, y dentro de él giran círculos concéntricos y similarmente marcados. Según giran los círculos se pueden ir leyendo las combinaciones de las letras que van de B a K. Aquí se halla la renombrada *ars combinatoria* en su forma más sencilla.

El arte emplea solamente tres figuras geométricas, el círculo, el triángulo y el cuadrado, y todas ellas tienen significaciones tanto cósmicas como religiosas. El cuadrado representa los elementos; el círculo, los cielos; y el triángulo, la divinidad. Baso esta afirmación en la alegoría sobre el Círculo, el Cuadrado y el Triángulo presentada en el luliano *Arbor scientiae*. Aries y sus hermanos, y Saturno y los suyos, defienden el Círculo, del que dicen es la figura más parecida a Dios, pues no tiene comienzo ni final. El Cuadrado sostiene

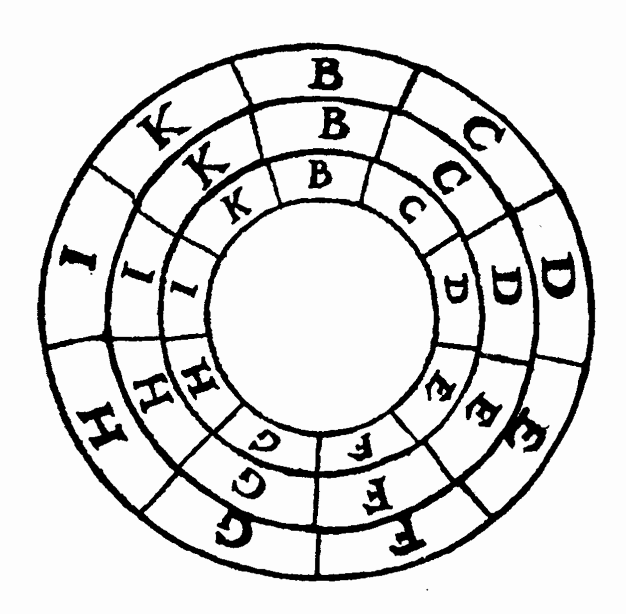


Fig. 6. Figura combinatoria,
en *Ars brevis*, de Ramón Llull.

que es él el que más se parece a Dios por los cuatro elementos. El Triángulo afirma que está más cerca del alma del hombre y de la Trinidad de Dios que sus hermanos el Círculo y el Cuadrado[14].

Como antes mencionamos, el arte podía ser usado por las tres potencias del alma, una de las cuales es la memoria. ¿Cómo se ha de distinguir el arte entendido como *memoria* del arte entendido como *intellectus* o como *voluntas*? No es fácil separar las operaciones del intelecto, la voluntad y la memoria en el alma racional de Agustín, pues todas ellas son una, como la Trinidad. Por la misma razón tampoco es fácil distinguir estas operaciones en el arte de Llull. En una alegoría de su *Libro de la contemplación*, Llull personifica las tres potencias del alma en tres nobles y hermosas damiselas que están en la cima de un elevado monte, y describe sus actividades así:

La primera recuerda lo que la segunda entiende y la tercera quiere; la

segunda entiende lo que la primera recuerda y la tercera quiere; la tercera quiere lo que la primera recuerda y la segunda entiende[15].

Si el arte luliano entendido como memoria consiste en memorizar el arte entendido como intelecto y voluntad, entonces el arte luliano como memoria consiste en memorizar el arte como un todo, en todos sus aspectos y operaciones. Y esto lo ponen en claro otros pasajes, y esto era, de hecho, lo que significaba realmente el arte luliano como memoria.

En el «Árbol del Hombre» del *Arbor scientiae,* Llull analiza la memoria, el intelecto y la voluntad; con estas palabras concluye el tratamiento de la memoria:

> Y este tratado de la memoria que aquí presentamos podrá ser usado en un *Ars memorativa* que podría ser hecha de acuerdo con lo que aquí se ha dicho[16].

Aunque la expresión *Ars memorativa* es el término familiar del arte clásico, lo que Llull propone para memorizar mediante el sugerido tratado de la memoria son en realidad los principios, terminología y operaciones de su arte. Esto lo afirma aún más claramente en la trilogía que más tarde escribió, *De memoria, De intellectu* y *De voluntate.* Estos tres tratados bosquejan toda la parafernalia del arte que han de emplear las tres potencias del alma. Los dispone en forma de árbol, tan característica de Llull; el «Árbol de la Memoria» es una exposición diagramática del arte, en la que usa las nomenclaturas familiares. Este Árbol de la Memoria nos lleva una vez más a suponer que el arte luliano de la memoria consistiría en recordar el arte luliano. Mas el Árbol de la Memoria concluye con estas palabras:

> Hemos hablado de la memoria y dado la doctrina para que la memoria artificial pueda conseguir sus objetos artificialmente[17].

De este modo, Llull puede llamar a la memorización de su arte «memoria artificial» y *Ars memorativa,* expresiones que sin duda había recibido bajo la influencia de la terminología del arte clásico.

Llull insistió vigorosamente en el lado memorativo, en la memorización de los principios y procedimientos del arte, y parece que en algún sentido consideró los diagramas del arte como si fuesen «lugares». Y hay un precedente clásico para el uso de órdenes matemáticos o geométricos en la memoria que se encuentra en el aristotélico *De memoria et reminiscentia*, obra que Llull conocía.

Que el lulismo como «memoria artificial» fuese la memorización del arte introduce algo nuevo en la memoria. Pues el arte como intelecto era un arte de investigación, el arte de descubrir la verdad. Hacía «preguntas», basadas en las categorías aristotélicas, sobre todo asunto. Y aunque las presuposiciones del arte predeterminaban ampliamente las preguntas y respuestas (sólo podía haber una respuesta, por ejemplo, al interrogante «¿Es Dios bueno?»), con todo, la memoria, al memorizar tales procedimientos, se va convirtiendo en un método de investigación, y en un método de investigación lógica. Aquí tenemos un punto, y muy importante, en el que el lulismo como memoria difiere fundamentalmente del arte clásico, que sólo pretende memorizar lo dado.

Algo que está totalmente ausente del lulismo genuino entendido como memoria artificial es el empleo de imágenes a la manera de la memoria artificial clásica de la tradición retórica. El principio de estimular la memoria por medio de la incitación emocional de imágenes humanas percusivas no tiene lugar alguno en el arte luliano como memoria; tampoco aparecen nunca en la concepción luliana de la memoria artificial las similitudes corporales que se desarrollaron con la transformación medieval del arte. A decir verdad, ¿qué podía parecer más completamente lejano a la memoria artificial clásica, en su contemporánea transformación escolástica, que el arte luliano como memoria artificial? Reproducir en la memoria las notaciones alfabéticas y sus movimientos, tal como el aparato del arte lo enseña, arriba y abajo de la escala del ser, habría de parecer un ejercicio de un carácter expresamente diferente al de la construcción de vastos edificios de la memoria surtidos de similitudes corporales emocionalmente estimulantes. El arte luliano funciona con abstracciones, llegando incluso a reducir los Nombres de Dios de B a K. Se parece más a un álgebra y geometría cosmológicas y místicas que a la *Divina*

Comedia o a los frescos de Giotto. Si la hemos de llamar «memoria artificial», ha de ser entonces de una clase que ni Cicerón ni el autor del *Ad Herennium* serían capaces de reconocer como descendiente de la tradición clásica. Y en ella ni Alberto Magno ni Tomás de Aquino habrían podido ver traza alguna de los lugares e imágenes de la memoria artificial que, como parte de la prudencia, Tulio recomendaba.

No se puede decir, sin embargo, que el gran principio de la memoria artificial clásica, la incitación del sentido de la vista, estuviese ausente en el lulismo, pues la memorización por medio de diagramas, figuras y esquemas es una especie de memoria visual. Y hay un punto en el que la concepción luliana de los lugares linda íntimamente con la visualización clásica de lugares, a saber, su afición por los diagramas arboriformes. El árbol, tal como Llull lo emplea, es una especie de sistema de lugares. El ejemplo más notable es el *Arbor scientiae,* en el que toda la enciclopedia del saber es esquematizada como un bosque de árboles, cuyas raíces son la sucesión que va de B a K en calidad de principios y *relata* del arte **[fig. 7]**. Incluso tenemos en esta serie árboles del Cielo y del Infierno, de las virtudes y los vicios. Pero no hay en estos árboles nada que se parezca a las imágenes «percusivas» de la especie que aconsejaba la memoria artificial tuliana. Sus ramas y hojas están únicamente decoradas con abstractas fórmulas y clasificaciones. Al igual que todo lo demás del arte, las virtudes y los vicios funcionan con la precisión científica de los compuestos elementales. Uno de los más valiosos aspectos del arte era que, practicándolo, uno se hacía virtuoso, al igual que las virtudes iban «venciendo» a los vicios por analogía con los procesos elementales[18].

El lulismo tuvo una vasta difusión que sólo recientemente se empieza a estudiar sistemáticamente. Debido al núcleo de platonismo y de neoplatonismo escotista que llevaba dentro, formó una corriente que, rechazada por muchos en la época dominada por la Escolástica, se encontró en una atmósfera más hospitalaria en el Renacimiento. Síntoma de la popularidad que cobraría en todo el Renacimiento es el interés que le concedió Nicolás de Cusa[19]. En toda la corriente neoplatónica del Renacimiento, que tenía sus raíces en Ficino y Pico, se concedió al lulismo un puesto de honor. Los neoplatónicos del Renacimiento podían reconocer en el lulismo

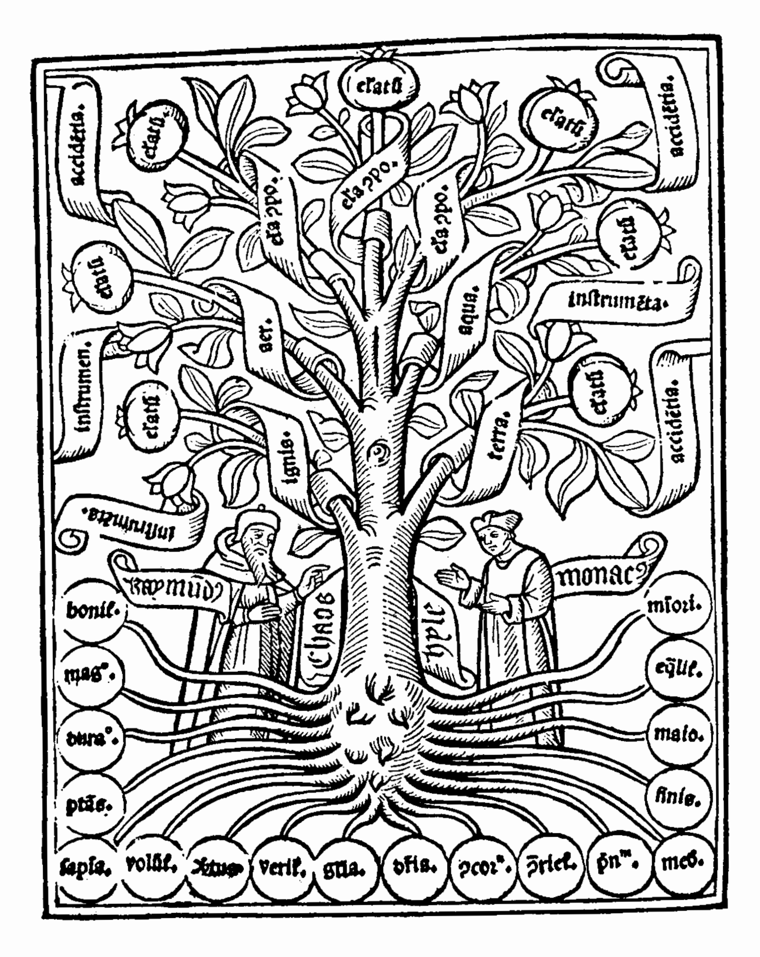


Fig. 7. Diagrama arbóreo,
en *Arbor scientiae*, de Ramón Llull, Lyon, 1515.

nociones que les resultaban muy congruentes, habiendo llegado a ellas por fuentes medievales que, a desemejanza de los humanistas, no tenían despectivamente por bárbaras.

Hay incluso, en el corazón del lulismo, una suerte de interpretación de las influencias astrales que habrían suscitado interés en la época de Ficino y Pico. Cuando el arte se pone en práctica en el ni-

vel del *coelum*, se convierte en manipulación de los doce signos del zodíaco y los siete planetas, que en combinación con la sucesión de letras B-K constituyen una especie de benévola ciencia astral, a la que se puede hacer funcionar como medicina astral, y que, como Llull indica en el prefacio a su *Tractatus de astronomia*, es asunto muy diferente a la astrología judiciaria corriente[20]. Aún no se ha estudiado adecuadamente la medicina luliana. Podemos concebir que influyese sobre la ficiniana[21]. La adoptó ciertamente Giordano Bruno, quien afirma su creencia de que la medicina de Paracelso derivaba ampliamente de ella[22].

Se asienta, pues, el lulismo en el Renacimiento como si formase parte de la filosofía de moda, y se lo asimila a los variados aspectos de la tradición hermético-cabalista. Las relaciones del lulismo con el cabalismo en el Renacimiento son particularmente importantes.

Según mi opinión, había en el lulismo un elemento cabalista desde el mismo punto de partida. Por lo que yo sé, la práctica de la meditación sobre las combinaciones de las letras era, previamente a Llull, un fenómeno exclusivamente judío, que tuvo un especial desarrollo en la Cábala española, donde se la entendía como meditación sobre las combinaciones del sagrado alefato hebreo, que, según la teoría mística, contiene simbólicamente en su seno el universo entero y todos los Nombres de Dios. Llull no combina letras hebreas sino que combina B-K (o más letras en artes que se basan en más Dignidades de Dios de las que se emplean en la forma nonopartita). Por cuanto estas letras hacen las veces de los atributos divinos o Nombres de Dios, podría decirse, por consiguiente, que adapta una práctica cabalista para usos gentiles. Esto formaría parte, por supuesto, de su llamamiento a los judíos para que aceptasen el cristianismo trinitario, valiéndose de uno de sus propios métodos sacros. Aún no se ha resuelto, sin embargo, la cuestión de la influencia cabalista en Llull, de modo que podemos dejarla como una cuestión abierta, ya que todo lo que importa aquí es el hecho de que en el Renacimiento se asoció íntimamente el lulismo con el cabalismo.

Pico della Mirandola fue, por lo que sé, el primero que hizo explícitamente tal asociación. Cuando en sus «Conclusiones» y en la «Apología» trata de la Cábala, Pico afirma que uno de los tipos de

Cábala es un *ars combinandi*, practicado con alfabetos rotatorios, y a continuación añade que este arte es como «el que entre nosotros se llama *ars Raymundi*»[23], es decir, arte de Ramón, o Raimundo, Llull. Esté o no en lo cierto, Pico, por consiguiente, pensaba que el arte cabalista de las combinaciones de letras era como el lulismo. El Renacimiento le siguió en esta creencia, lo cual dio lugar a una obra titulada *De auditu kabbalistico*, cuyas primeras ediciones se publicaron en Venecia en los años 1518 y 1533[24]. Da la impresión de que esta obra pone en práctica, como así es en efecto, el arte luliano valiéndose de las figuras habituales lulianas. Pero al lulismo lo llama cabalismo y a la sucesión B–K se la identifica más o menos con los Sefirotas de la Cábala y se la asocia a los nombres angélicos de los cabalistas. La identificación que Pico hiciera del *ars combinandi* de la Cábala y del *ars Raymundi* ha dado sus frutos; la autoría de la obra se atribuye a Llull por haberse asociado inextricablemente el lulismo al cabalismo. Ahora ya sabemos quién fue realmente el autor de esta obra[25], pero el Renacimiento creía firmemente en su falsa atribución a Llull. Los lulistas del Renacimiento, al leer el pseudoluliano *De auditu kabbalistico*, que consideraban obra genuina de Llull, se sentían confirmados en su creencia de que el lulismo era una especie de cabalismo. A los ojos de los cabalistas cristianos tendría además la ventaja de ser una Cábala cristiana.

En el Renacimiento se aceptaban como lulianas, incrementando la reputación de Llull, otras obras que erróneamente se le atribuían. Eran éstas las obras alquímicas pseudolulianas[26].

Desde comienzos del siglo XIV en adelante aparecieron bajo el nombre del gran Ramón Llull multitud de tratados sobre alquimia. Escritas después de su muerte, estas obras no eran ciertamente del propio Llull. Por lo que sabemos, Llull nunca empleó el arte en relación con materias alquímicas, pero sí lo empleó ciertamente en relación con la materia próxima de la medicina astral; además, el arte, con su base «elemental», suministraba a su vez un método para operar con pautas elementales de una especie similar a las que se usan en alquimia. Las figuras de las obras alquímicas pseudolulianas tienen un cierto parecido con las figuras genuinas de Llull. Por ejemplo, en el diagrama de un tratado alquímico pseudoluliano del

siglo XV, ilustrado en el libro de Sherwood Taylor, vemos qué aspecto tenían las ruedas combinatorias, inscritas con letras, en las raíces de un tipo de diagrama arbóreo luliano; en la cima del árbol aparecen ruedas inscritas con los doce signos y los siete planetas. Es posible que un alquimista desarrollase esta figura a partir de lo que se había dicho sobre las correspondencias elementales y celestes en el texto que acompaña al «Árbol de los Elementos» y al «Árbol del Cielo» del luliano *Arbor scientiae.* No obstante, ningún arte luliano genuino usa tantas letras como las que aquí hay en las ruedas. Pero los discípulos de Llull podían creer que con su alquimia pseudoluliana desarrollaban el lulismo por las sendas que el maestro había indicado[27]. En todo caso el Renacimiento asoció ciertamente a Llull con la alquimia y creyó que eran genuinamente suyas todas las obras alquímicas que llevaban su nombre.

Así pues, vemos al Llull renacentista irguiéndose como una especie de mago, versado en la Cábala y en las ciencias herméticas que se cultivaban en la tradición ocultista. Y encontramos incluso el misterioso lenguaje del ocultismo y la magia del Renacimiento, cuando se habla de una nueva luz que emerge de la oscuridad e insta a un silencio pitagórico, en otra obra pseudoluliana en la que se asocia el lulismo con otro de los intereses renacentistas, la retórica[28].

¿Cuál va a ser, pues, la posición respecto al lulismo y el arte clásico de la memoria procedente de la tradición retórica que hemos visto en su desarrollo hacia formas ocultistas renacentistas en el capítulo anterior? ¿Es acaso el lulismo en cuanto arte de la memoria tan radicalmente diferente del arte clásico que resulte impensable toda suerte de fusión entre ambos? O ¿la atmósfera del Renacimiento hará que se encuentren modos de fundir dos artes tan atrayentes para aquellos que se encontraban dentro de la tradición renacentista del hermetismo y la Cábala cual es el caso del lulismo y el arte clásico de la memoria?

Llull escribió un breve tratado sobre la memoria, no mencionado hasta ahora, que es de capital importancia para esta conexión. Se trata del *Liber ad memoriam confirmandam*[29]. Esta brevísima obra es lo más próximo a un «tratado de la memoria» real que tenemos de Llull; en

él se explica cómo ejercitar y confirmar la memoria. En las palabras finales se afirma que fue escrito «en la ciudad de Pisa en el monasterio de San Donnino[30] por Raymundus Lullus». Esto nos sirve para fechar su escritura en torno a 1308, cuando Llull estaba en Pisa. Ya entonces era un anciano. Había naufragado en Pisa cuando retornaba de su segundo viaje como misionero por el norte de África, y fue en Pisa donde completó la última versión del arte, el *Ars generalis ultima*, o *Ars Magna*, y asimismo escribió el *Ars brevis*, o forma abreviada del arte. El *Liber ad memoriam confirmandam*, escrito en la misma ciudad por ese tiempo, forma, por consiguiente, parte del período de la vida de Llull en que está redactando el arte en sus formas últimas. Es una obra totalmente auténtica y genuinamente luliana –no estamos tratando aquí con un producto pseudoluliano–, si bien es muy oscura y en algunos lugares los manuscritos pueden estar corrompidos.

Los antiguos, dice Llull, han afirmado que la memoria es de dos clases, la una natural, la otra artificial. Hace una referencia al lugar donde los antiguos hicieron esta afirmación, a saber, en «el capítulo sobre la memoria»[31]. Debe de tratarse de una referencia a la sección de la memoria del *Ad Herennium*. «La memoria natural», continúa, «es la que el hombre recibe cuando es creado o engendrado, y según la influencia que reciba del planeta dominante vemos que algunos hombres tienen mejores memorias que otros»[32]. Es éste un eco del epígrafe sobre la memoria natural del *Ad Herennium*, con la adición, como factores que intervienen en la memoria natural, de las influencias planetarias.

«La otra clase de memoria», prosigue, «es la memoria artificial, que es de dos clases». La una consiste en perfeccionar la memoria mediante medicinas y emplastos, cosa que no recomienda. La otra consiste en repasar frecuentemente con la memoria lo que se quiere retener, a la manera del buey que rumia. Pues «como se ha dicho en el libro de la memoria y la reminiscencia [la memoria] se confirma con una frecuente repetición»[33].

Hemos de hacer algunas reflexiones. Es éste un tratado que en principio parece seguir los derroteros clásicos. Llull debe de saber lo que los antiguos han dicho sobre la memoria artificial, consistente en lugares e imágenes, por cuanto hace referencia a la sección sobre

la memoria del *Ad Herennium.* Mas deliberadamente margina las reglas tulianas. La única regla que proporciona ha sido tomada del aristotélico *De memoria et reminiscentia* en su pasaje sobre la meditación y el repaso frecuentes. Pone esto de manifiesto que Llull conocía la aleación escolástica de las reglas del *Ad Herennium* y del Aristóteles que trata sobre la memoria, pues la única regla que Llull da para la «memoria artificial» es la cuarta de Tomás de Aquino, según la cual hemos de meditar frecuentemente sobre aquello que queremos recordar, según lo aconseja Aristóteles[34]. Llull omite (y hemos de pensar que las rechaza con su deliberada omisión) las otras tres reglas de Tomás en las que se adoptan las reglas del *Ad Herennium* en el sentido de ordenada disposición de «similitudes corporales».

Vale la pena que tengamos ahora presente que el monasterio que los dominicos tenían en Pisa (en el que Llull no se había instalado) debía de ser un centro activo desde donde se propagase la memoria artificial tomista, que por entonces se comenzaba a difundir con gran fuerza. Bartolomeo de San Concordio era dominico en Pisa, y ya hemos estudiado en un capítulo anterior su propagación de las reglas del *Ad Herennium* según la aleación aristotélico-tomista[35]. Es, pues, probable que Llull, en el tiempo que pasó en esa ciudad, se hubiese confrontado con la creciente actividad dominica en su propagación de la transformación medieval de la memoria artificial. Esto hace aún más significativo el hecho de que Llull pase explícitamente por alto en su definición de la memoria artificial el uso de percusivas similitudes corporales, que tan provechosas eran para recordar las virtudes y los vicios, y los caminos que llevan al cielo y el infierno.

La casi definitiva oposición, perceptible en su tratado, que Llull ejerció contra la memoria artificial de los dominicos nos recuerda una anécdota que se contaba en vida de Llull, a saber, la alarmante visión que tuvo en una iglesia dominica, en la que una voz le dijo que sólo en la Orden de Predicadores encontraría la salvación. Pero para ingresar en la Orden de Predicadores tenía que abandonar su arte. Tomó la arriesgada decisión de salvar su arte a expensas de su alma, «prefiriendo condenarse él mismo a que se perdiese su arte, por cuyo medio muchos podrían hallar la salvación»[36]. ¿Se amenazó a Llull por el insuficiente énfasis que dio en su arte al recuerdo del in-

fierno, por no hacer uso alguno de percusivas similitudes corporales?

¿Qué nos enseña Llull a recordar en el *Liber ad memoriam confirmandam* por medio de su memoria artificial, con su única regla, la aristotélica de la repetición constante? Lo que nos enseña a recordar es el arte luliano y todos sus procedimientos. Se abre el tratado con plegarias a la *bonitas* y demás atributos divinos, así como a la Virgen María y el Espíritu Santo. Aquí al arte se lo entiende como dirección de la voluntad, como *voluntas.* Y en el resto del tratado alude también a los procedimientos del arte en su dimensión de *intellectus,* a su modo de ascender y descender por la jerarquía del ser, a su capacidad de emitir juicios lógicos valiéndose de la parte de la memoria que Llull llama *discretio,* por la que se hace examen de los contenidos de la memoria para responder a preguntas acerca de si ciertas cosas son verdaderas o ciertas. Una vez más somos llevados al convencimiento de que la memoria artificial luliana consiste en memorizar el arte luliana en sus dimensiones de *voluntas* e *intellectus.* Y, aún más, somos llevados al convencimiento de que las imágenes o «similitudes corporales» de la memoria clásica de la tradición retórica son incompatibles con lo que Llull llama «memoria artificial».

A comienzos del siglo XVI, Bernardo de Lavinheta, que ocupaba la recientemente establecida cátedra de Lulismo de la Sorbona, citaba y comentaba el *Liber ad memoriam confirmandam* en un apéndice sobre la memoria que figura al final de su amplio e influyente compendio del lulismo. Agrupa las cosas que se han de recordar en *sensibilia* e *intelligibilia.* Para recordar las *sensibilia* recomienda el arte clásico, y hace una breve exposición de sus lugares e imágenes. Mas para recordar las *intelligibilia,* o «asuntos especulativos que se encuentran muy lejos no sólo de nuestros sentidos sino incluso de la imaginación», se ha de proceder mediante otro método de recordación. Y para esto es necesario «el *Ars generalis* de nuestro Doctor Iluminado que congrega todas las cosas en sus lugares, comprendiendo mucho en poco». Sigue a esto una breve mención a las figuras, reglas y letras del arte luliana[37]. Por un curioso e incorrecto uso de la terminología escolástica (en la que, por supuesto, a las imágenes «sensibles» se las usa para recordar las cosas «inteligibles»), Lavinheta

convierte el arte clásico en una disciplina inferior solamente empleada para recordar las *sensibilia,* en tanto que a las más elevadas *intelligibilia* se las ha de recordar por medio de otro arte, el lulismo. Lavinheta nos devuelve al mismo punto. Las imágenes y las «similitudes corporales» son incompatibles con el lulismo genuino.

Podría parecer, por consiguiente, que no habría un posible punto de contacto entre el lulismo del Renacimiento, que como hemos visto coincidía en muchos conceptos con la tradición neoplatónica y ocultista del Renacimiento, y el interés que esa tradición demostraba por el arte clásico de la memoria, que se había desarrollado en la forma de una memoria ocultista.

Puede, con todo, que haya un punto de contacto.

Hay un aspecto curioso en el luliano *Liber ad memoriam confirmandam* que todavía no hemos mencionado. En esa obra se afirma que quien desee fortalecer su memoria ha de valerse de otro libro del mismo autor que le proporcionará la pista certera. En tres ocasiones se hace referencia a ese libro como absolutamente esencial para la memoria; su título es *El libro de los siete planetas*[38]. Pero no existe ninguna obra de Llull con ese título. El celoso editor dieciochesco de las obras latinas de Llull, Ivo Salzinger, estaba convencido de que él sabía cómo explicar el misterio. En el primer volumen de su edición de las obras latinas de Llull, la famosa edición Mainz, hay una larga obra del propio Salzinger que se titula *La revelación del secreto del arte de Ramón Llull.* En ella cita ampliamente el luliano *Tractatus de astronomia,* exponiendo por extenso la teoría astral-elemental de la obra luliana referida, y asimismo cita cumplidamente el largo pasaje donde se explica por qué es el siete el número de los planetas. Afirma entonces que esta obra sobre «astronomía» de Llull contiene, entre otras arcanas artes:

> Un *ars memorandi,* «a través de la cual retendrás todos los secretos de este arte que se expone en estos siete instrumentos [los siete planetas]».

Seguidamente menciona el *Liber ad memoriam confirmandam* (obra que presenta explícitamente como su fuente) en el que se dice que

para obtener más luz en la confirmación de la memoria debemos consultar *El libro de los siete planetas.* Sin vacilar, Salzinger identifica este libro con el *Tractatus de astronomia*[39].

Si el siglo XVI hubiese interpretado el «secreto del arte de Ramón Llull» de modo análogo a como lo hizo Salzinger en el XVIII, podría, en consecuencia, haber encontrado en el lulismo las bases para poner la memoria sobre el celestial «siete»[40], que es el aspecto más relevante del Teatro de Camillo.

El Renacimiento tenía, sin embargo, otras autoridades para basar en los cielos la memoria (Metrodoro de Escepsis, por ejemplo), pero si, como Salzinger, creía que podía hallar en el lulismo la confirmación de esa práctica, *no* encontraría en éste, empero, el uso por la memoria de imágenes mágicas o talismánicas de las estrellas. Pues el rechazo de Llull a las imágenes y similitudes es tan señalado en su astrología, o, mejor, su ciencia astral, como lo es en su actitud respecto a la memoria artificial. Llull jamás usa imágenes de los planetas o los signos, no hace referencia a todos aquellos aparejos de imágenes animales y humanas que adornaban las constelaciones en los dibujos astrológicos del mundo. Elabora su ciencia astral de un modo completamente abstracto y desprovisto de imágenes, sólo con figuras geométricas y notaciones alfabéticas. Donde sí podría existir, sin embargo, un elemento de magia abstracta o geométrica es en las propias figuras; en el cuadrado en que los elementos se mueven *quadrangulariter, circulariter, et triangulariter*[41]; en los círculos rotatorios que reflejan las esferas de Aries y sus hermanos, y las de Saturno y sus hermanos; en los divinos patrones triangulares[42]. O en las propias notaciones alfabéticas, las cuales (como en el uso cabalista del alefato hebreo) tendrían un valor tanto jeroglífico como meramente denotativo.

Pero la proliferación de imaginería tal como se nos presenta en el Teatro de Camillo pertenece a territorios diferentes del lulismo. Pertenece, con sus imágenes, a la memoria artificial de la tradición retórica, que se desplegó en las similitudes corporales del Medievo, y en las imágenes astralizadas y talismánicas de la atmósfera hermética del Renacimiento. Pertenece, de hecho, precisamente a esa cara de la «memoria artificial» que el propio Llull excluía.

Sin embargo, iba a ser objetivo magno del Renacimiento el poner juntos el lulismo y el arte clásico de la memoria al usar en las figuras lulianas las imágenes mágicas de las estrellas.

Entremos una vez más en el Teatro de Camillo, a la busca esta vez de trazas del Llull renacentista. Se sabe que Camillo estaba interesado por el lulismo, y a «Raimundo Lulio» se le menciona una vez en la *Idea del Theatro*, en una cita de su *Testament*[43]. Es éste un libro pseudololiano de alquimia. Camillo consideraba a Llull un alquimista. Cuando vemos que en el Teatro los siete planetas se explayan, como Sefirotas, hasta el mundo supraceleste, podemos preguntarnos si Camillo conocía al Llull cabalista del *De auditu kabbalistico*. Uno de los aspectos del Teatro, los cambios de significado de una misma imagen según se sitúe en gradas diferentes, puede recordarnos cómo la enumeración B–K tomaba significados diferentes según se ascendía o descendía por la escala del ser.

Comoquiera que sea, y aunque la aleación de lulismo y memoria ocultista clásica del Renacimiento pueda arrojar la sombra de su acercamiento al Teatro, sin embargo Giulio Camillo pertenece aún casi por entero a una fase anterior. Podemos explicar cumplidamente el Teatro a la luz de un arte clásico de la memoria que ha sido galvanizado con una nueva y extraña forma de vida por las influencias hermético-cabalistas que derivan de los movimientos de Ficino y Pico. Y desde un punto de vista formal, el Teatro es enteramente clásico. La memoria ocultista está aún firmemente anclada en el edificio. Antes de que lleguemos al real convencimiento de que estamos ante un lulismo enmaridado con el arte clásico, debemos fijarnos en las imágenes alojadas en las ruedas combinatorias de las figuras lulianas. Puede que a la memoria se le haya otorgado cierto dinamismo con las imágenes del Teatro; pero estando en un edificio, continúa siendo estática todavía.

Estamos a punto de encontrarnos con el ingenio señero que alojará las mágicas imágenes de las estrellas en las móviles ruedas combinatorias del lulismo, logrando así lo que el mundo aguardaba: la fusión de la memoria clásica ocultistizada con el lulismo.

Capítulo IX
Giordano Bruno: el secreto de las *Sombras*

Giordano Bruno[1] nació cuatro años después de la muerte de Camillo, en 1548. Entró en la Orden Dominica en 1563. Educado en el convento dominico de Nápoles, su educación debió de incluir una intensa concentración en el arte dominico de la memoria, pues los congestorios, fusiones y complicaciones que en esa tradición habían crecido al socaire de los preceptos *ad herennianos*, tal como los encontramos en los tratados de Romberch y Rossellius, entraron en tropel en los libros brunianos sobre la memoria[2]. Según las palabras que, tomándolas de los propios labios de Bruno, anotó el bibliotecario de la abadía de Saint Victor de París, a Bruno ya se le conocía como experto en la memoria antes de que dejase la Orden Dominica:

> Jordanus me dijo que el papa Pío V y el cardenal Rebiba le llamaron para que fuese desde Nápoles a Roma, adonde se le transportó en un carruaje, para que hiciese una demostración de la memoria artificial. Recitó el salmo *Fundamenta* en hebreo, y enseñó a Rebiba algo de su arte[3].

No hay medios para comprobar la veracidad de esta visión del Frater Jordanus, aún no expulsado como hereje, sino gloriosamente transportado en carroza a Roma para que desplegase ante un papa y un cardenal la especialidad de los dominicos, la memoria artificial.

Cuando Bruno huyó de su convento napolitano y comenzó su vida de vagabundeos por Francia, Inglaterra y Alemania, tenía en su haber un buen caudal. Pues un ex fraile que tratara de impartir la memoria artificial de los frailes habría de suscitar interés, y particularmente si lo que iba a enseñar era el arte renacentista u ocultista del que conocía el secreto. El primer libro sobre la memoria que

Bruno publicó, *De umbris idearum* (1582), se lo dedicó al rey de Francia, Enrique III; sus palabras iniciales prometen revelar un secreto hermético. Este libro es el sucesor del Teatro de Camillo, y Bruno es otro italiano que entrega un «secreto» de la memoria a otro rey de Francia.

Cobré tal renombre que el rey Enrique III me convocó un día y me preguntó si la memoria que yo tenía y que enseñaba era la memoria natural o era obtenida por arte mágico; yo le hice ver que no era obtenida por arte mágico, sino por ciencia. Después de eso imprimí un libro sobre la memoria con el título *De umbris idearum*, que dediqué a Su Majestad, por lo que me concedió una cátedra remunerada[4].

Éste es el relato que Bruno hace sobre sus relaciones con Enrique III en sus declaraciones ante los inquisidores venecianos, que no tenían más que mirar dentro del *De umbris idearum* para reconocer al punto (estando como estarían más versados en estas materias que los admiradores decimonónicos de Bruno) que contenía alusiones a las estatuas mágicas del *Asclepius* y una lista de ciento cincuenta imágenes de estrellas. Sin duda, *había* magia en el arte de la memoria de Bruno, y una magia de una tonalidad más oscura de la que habría aventurado Camillo.

Cuando Bruno se trasladó a Inglaterra, había ya desarrollado por completo su técnica de transportar su mensaje religioso hermético dentro del marco del arte de la memoria, y éste era el designio del libro sobre la memoria que publicó en Inglaterra. Prosiguió estos métodos en Alemania, y el último libro que publicara en Frankfurt, en el año 1591, inmediatamente antes de su retorno a Italia, trataba sobre memoria mágica. Ciotto, que prestó declaración en el proceso veneciano sobre la reputación que Bruno tenía en Frankfurt, dijo que la gente que había asistido a sus lecciones en la ciudad le había contado que «el susodicho Giordano hacía profesión de la memoria y de tener otros secretos similares»[5].

Por último, cuando Mocenigo invitó a Bruno a que fuese a Venecia –invitación que provocó su retorno a Italia y le llevó al encarcelamiento y posteriormente a la muerte en la hoguera–, la razón

alegada para la invitación era el deseo de Mocenigo de aprender el arte de la memoria.

Cuando yo estaba en Frankfurt el año pasado [declaraba Bruno a los inquisidores venecianos], recibí dos cartas del señor Giovanni Mocenigo, caballero veneciano que quería, así escribió, que yo le enseñase el arte de la memoria [...] prometiendo tratarme bien[6].

Fue Mocenigo quien delató a Bruno a la Inquisición de Venecia, presumiblemente después de haber aprendido todos los «secretos» de su arte de la memoria. Era mucho lo que en Venecia sabían sobre memoria ocultista, debido a la fama de Camillo y a su influencia en las academias venecianas.

Así pues, el arte de la memoria está en el mismísimo centro de la vida y muerte de Bruno.

Puesto que haremos a menudo referencia a las obras principales sobre la memoria de Bruno, algunos de cuyos títulos resultan más bien engorrosos, propongo utilizar una serie de abreviaturas de los títulos traducidos de dichas obras:

Sombras = *De umbris idearum... Ad internam scripturam, & non vulgares per memoriam operationes explicatis* (París 1582)[7].

Circe = *Cantus Circaeus ad eam memoriae praxim ordinatus quam ipse Iudiciarum appellat* (París 1582)[8].

Sellos = *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi; Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem dispositionem et memoriam; Sigillus Sigillorum ad omnes animi operationes comparandas et earundem rationes habendas maxime conducens; hic enim facile invenies quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theorice inquiruntur* (sin lugar ni fecha de publicación. Impreso por John Charlewood en Inglaterra, 1583)[9].

Estatuas = *Lampas triginta statuarum* (escrita probablemente en Wittenberg en 1587; por primera vez publicada a partir de los manuscritos en 1891)[10].

Imágenes = *De imaginum, signorum et idearum compositione, ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera* (Frankfurt 1591)[11].

De estas obras, las dos primeras, *Sombras* y *Circe,* corresponden a la primera visita de Bruno a París (1581-1583); los desmesuradamente largos *Sellos,* a su período inglés (1583-1585); *Estatuas* e *Imágenes* fueron escritas durante su período alemán (1586-1591).

Tres de estas obras, *Sombras, Circe* y *Sellos,* contienen «artes de la memoria» basadas en la trillada división de los tratados de la memoria de «reglas de lugares» y «reglas de imágenes». El tratado contenido en *Sombras* altera la vieja terminología y llama *subjectus* al *locus,* y *adjectus* a la imagen, pero la antigua división de los dos aspectos del adiestramiento de la memoria es perfectamente perceptible bajo esta nueva guisa, y todos los antiguos preceptos de lugares e imágenes, juntamente con muchas de las elaboraciones que la tradición de la memoria había acumulado, están presentes en el tratado bruniano. El tratado de la memoria *Circe* sigue también pautas antiguas, aunque se modifica la terminología; en *Sellos* reimprimirá este tratado. Aun cuando la filosofía de la imaginación mágicamente animada que Bruno presenta en estos tratados es totalmente diferente de la cuidadosa racionalización aristotélica que los escolásticos dieron a los preceptos de la memoria, sin embargo la propia idea de filosofar los preceptos está tomada de la tradición dominica.

Giordano Bruno profesó siempre la mayor admiración por Tomás de Aquino, y se sentía orgulloso del famoso arte de la memoria de su Orden. Al comienzo de *Sombras* hay un debate entre Hermes, Philoteus y Logifer sobre el libro que Hermes les presenta, que es el libro sobre las Sombras de las Ideas, el cual contiene el arte hermético de la memoria. Logifer, el pedante, proclama enérgicamente que a obras como ésta las han declarado inútiles muchos sabios doctores.

> El más docto teólogo y más sutil patriarca de las letras, Magister Psicoteus, ha declarado que no se puede sacar nada de valor de las artes de Tulio, Tomás, Alberto, Lulio y otros oscuros autores[12].

Las protestas de Logifer son ignoradas, y el libro misterioso que brinda Hermes es abierto.

El pedante doctor «Magister Psicoteus» ha entablado pleito contra el arte de la memoria, que estaba por entonces anticuado entre los humanistas y educadores[13]. El diálogo que introducen las *Sombras* encaja históricamente y no deja de ser pertinente para una época en que el viejo arte de la memoria está en decadencia. Bruno defiende apasionadamente el arte medieval de Tulio, Tomás y Alberto contra sus detractores modernos, pero la versión del arte medieval que expone ha pasado por la transformación renacentista. Se ha convertido en un arte ocultista que presenta Hermes Trismegistos.

Podemos comparar esta escena dramática en la que disputan Hermes, Philoteus (que representa al propio Bruno) y Logifer, el pedante, donde los dos primeros defienden el arte de la memoria, con la escena que se produjo en el Teatro de Camillo entre Viglius-Erasmo y el inventor del Teatro de la Memoria Hermética. El resultado es el mismo; un mago que se enzarza con un racionalista. Y así como Camillo hablaba a Viglius de su Teatro como si se tratase de una revelación hermética, asimismo se presenta el libro hermético de Bruno sobre la memoria. El conocimiento o arte que está a punto de ser revelado es como el sol naciente ante el que se desvanecen las criaturas de la noche. Se basa en el «infalible intelecto» y no en el «falaz sentido». Tiene parentesco con las claras percepciones de los «sacerdotes egipcios»[14].

Aunque en lo fundamental el resultado sea el mismo, hay empero diferencias profundas de estilo entre la entrevista del Teatro de Camillo y el extraordinario diálogo de Bruno. Camillo es el pulido orador veneciano que presenta un sistema de la memoria que, aunque ocultista en esencia, está bien organizado y reviste formas neoclásicas. Bruno es un ex fraile, infinitamente salvaje, apasionado y desenfrenado, que abandona precipitadamente el medievalismo conventual para entregarse a un arte de la memoria mágicamente transformado en culto interior de misterios. Llega Bruno medio siglo después que Camillo y procede de un entorno muy diferente: no de la civilizada Venecia, sino del profundo mediodía napolitano. No creo que influyese en él Camillo, en el sentido, al menos, de que la fama de que gozaba en Francia el Teatro le hubiese sugerido que los reyes de Francia estaban abiertos a acoger «secretos» de la me-

moria. La versión bruniana del arte de la memoria herméticamente transformado se había engendrado con independencia de Camillo y en unos parajes muy diferentes.

¿Cuáles eran estos parajes? En primer término está el interrogante, que ha de quedar sin resolver, de lo que pudo o no haber sucedido respecto al arte de la memoria en el convento dominico de Nápoles. El convento se encontraba en estado de desorden y conmoción a finales del siglo XVI[15], y no es imposible que parte de esta agitación se haya debido a las transformaciones renacentistas del arte dominico de la memoria.

Se habían dispuesto con mucho cuidado las reglas de la memoria de Tomás de Aquino a fin de que excluyesen la magia; se las había aristotelizado y racionalizado cuidadosamente. Nadie que siguiese las reglas de Tomás según el espíritu en que fueron expuestas podría convertir el arte de la memoria en un arte mágico.

Se había convertido en un arte moral y devoto, aspecto este que Tomás había subrayado, pero el arte que Tomás recomendaba no era ciertamente un arte mágico. Tomás condenó con firmeza el *Ars notoria*[16], que era el arte mágico medieval de la memoria, y cuando adopta las reglas de la memoria de Tulio las expone con gran precaución. La sutil diferencia que hay entre su actitud y la de Alberto Magno respecto al arte entendido como reminiscencia puede deberse a su cuidado por evitar las trampas en las que acaso Alberto cayó[17].

Pues la posición de Alberto no resulta tan clara. En el tratamiento que hace de la memoria hemos encontrado algunas cosas un tanto curiosas, en particular la transformación de la imagen de la memoria clásica en el enorme carnero que se presenta en la oscuridad de la noche[18]. ¿Sería posible que en el convento napolitano, bajo el impulso de la ampliamente difundida reviviscencia renacentista de la magia, el arte de la memoria se estuviese desarrollando en una dirección albertista, y utilizase imágenes talismánicas de las estrellas, en las que Alberto estaba ciertamente interesado? Sólo puede apuntarse como una incógnita, pues el estudio, desde estos puntos de vista, del problema de Alberto Magno respecto a la Edad Media y el Renacimiento –en el que se le estudió ampliamente– es un campo prácticamente no hollado.

Hemos asimismo de recordar que Bruno, si bien admiraba intensamente a Tomás de Aquino, lo admiraba como mago, reflejando en esto posiblemente una tendencia del tomismo del Renacimiento, que Campanella desarrollaría posteriormente; pero estamos de nuevo en un campo prácticamente no hollado hasta ahora[19]. Mejores razones tenía Alberto para ser admirado intensamente como mago, pues él apuntaba ciertamente en esa dirección. Cuando arrestaron a Bruno, éste se defendió de la acusación de poseer una obra sobre imágenes mágicas argumentando que Alberto Magno las recomendaba[20].

Dejando por el momento el problema insoluble de qué cariz pudo tener el arte de la memoria en el convento dominico de Nápoles cuando Bruno era un interno allí, pasemos a considerar las influencias foráneas al convento que pudo recibir antes de su huida de Nápoles en 1576, sin posterior retorno.

En 1560 el famoso mago y protocientífico Giovanni Battista Porta estableció en Nápoles su Academia Secretorum Naturae. En su casa se reunían miembros de la Academia para discutir «secretos», unos mágicos, otros genuinamente científicos. En 1558 Porta publicó su magna obra sobre *Magia naturalis*, que habría de influir profundamente en Francis Bacon y Campanella[21]. En este libro, Porta estudia las virtudes secretas de las plantas y las piedras, y establece muy detalladamente el sistema de correspondencias que hay entre las estrellas y el mundo inferior. Entre otros «secretos» de Porta se encuentra su interés por la fisiognómica[22], a partir de la cual hace un curioso estudio sobre los parecidos animales de las caras humanas. Bruno conocía ciertamente algo de la fisiognómica animal de Porta, ya que la emplea cuando trata en *Circe* de la magia de Circe, pudiéndosela también descubrir en otras de sus obras. Porta estaba asimismo interesado en la escritura cifrada o secreta[23], que asociaba a los misterios egipcios, y era éste un interés que también compartía Bruno.

Pero lo que nos concierne principalmente ahora es el *Ars reminiscendi* de Porta, tratado sobre el arte de la memoria que publicó en Nápoles en el año 1602[24]. La imaginación, dice Porta, dibuja las imágenes como con un pincel en la memoria. Hay dos memorias,

una natural, artificial la otra, siendo el inventor de esta última Simónides. Porta consideraba que la descripción virgiliana de las habitaciones decoradas con pinturas que Dido mostró a Eneas era en realidad el sistema de la memoria de Dido, mediante el cual recordaba la historia de sus antepasados. Se pueden utilizar como lugares preceptos matemáticos y figuras geométricas por razón de su orden, según lo describiera Aristóteles. Se debían usar como imágenes de la memoria figuras humanas a las que se seleccionaría por ser de algún modo percusivas, ya muy bellas, ya ridículas. Es provechoso adoptar como imágenes de la memoria pinturas de buenos artistas, pues resultan más percusivas y estimulan más que las pinturas de pintores ordinarios. Establézcanse, por ejemplo, en la memoria, pinturas de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano. También se pueden usar como imágenes de la memoria los jeroglíficos de los egipcios. Hay asimismo imágenes para letras y números (alude a los alfabetos visuales).

La memoria de Porta es notable por sus altas cualidades estéticas, pero no es sino un tipo normal de tratado de la memoria, que adopta la tradición escolástica basada en Tulio y Aristóteles, con las habituales repeticiones de las reglas y las habituales complicaciones, como es el caso de los alfabetos visuales. Podríamos estar leyendo a Romberch o a Rossellius, salvo que no hay alusiones a la recordación del infierno y el cielo. No hay patentemente magia en este libro, hasta donde yo llego a ver, y Porta condena a Metrodoro de Escepsis por haber utilizado las estrellas en la memoria. Esta obrita pone de manifiesto, sin embargo, que el filósofo ocultista de Nápoles estaba interesado en la memoria artificial.

Una de las fuentes principales de la magia de Bruno lo constituye el *De occulta philosophia* (1533) de Cornelio Agrippa. En esta obra, Agrippa no menciona el arte de la memoria, pero en *De vanitate scientiarum* (1530) le dedica un capítulo en el que lo condena por considerarlo arte vano[25]. Curiosamente, Agrippa condena en esta obra todas las artes ocultas que tres años después expondría en *De occulta philosophia*, el más importante libro de texto renacentista sobre magia hermética y cabalista. Se han realizado varias tentativas para explicar las actitudes contradictorias que aparecen en estas

obras suyas, siendo una de las más convincentes la consideración de que *De vanitate scientiarum* era un mecanismo de seguridad de una clase frecuentemente empleada por escritores que trataban sobre materias peligrosas. Poder presentar un libro contra la magia serviría de protección en el caso de que el *De occulta philosophia* le ocasionase problemas. Tal vez no sea ésta la explicación completa, pero hace posible la visión de que las ciencias que Agrippa llama «vanas» en su ataque a la vanidad de las ciencias pudieran ser precisamente aquellas en las que realmente estaba interesado. La mayoría de los escritores ocultistas del Renacimiento estaban interesados en el arte de la memoria, y sería sorprendente que Cornelio Agrippa fuese una excepción. En cualquier caso, fue del manual sobre magia de Agrippa de donde Bruno tomó las imágenes mágicas de las estrellas que empleó en su sistema de la memoria de *Sombras.*

Cuando Bruno publicó en París *Sombras,* en 1582, la obra no habría de parecer a sus contemporáneos franceses tan enteramente extraña como le parecerá al lector actual. Aquéllos podían situarla inmediatamente dentro de determinadas corrientes contemporáneas. Era un libro sobre la memoria presentado como secreto hermético y obviamente lleno de magia. Si lo consideraban con recelo o desaprobación, algunos lectores desecharían el libro. Otros, impregnados del neoplatonismo dominante, con su aureola mágica, tratarían de descubrir si este nuevo experto de la memoria había avanzado en los esfuerzos por llevar el arte de la memoria al camino de la filosofía oculta, a lo que Gulio Camillo había entregado su vida. Dedicada a Enrique III, *Sombras* se encontraba claramente dentro de la línea de descendencia del Teatro de la Memoria Hermética que Camillo había presentado a Francisco I, abuelo del rey actual.

Aún no se habían olvidado del Teatro en Francia. Un centro de influencias ocultistas fue fundado en París por Jacques Gohorry, que inauguró una especie de academia médico-mágica no muy lejos del emplazamiento en que se hallaba la Academia de Poesía y Música de Baïf[26]. Gohorry, que estaba saturado de ficinianismo y paracelsismo, escribió, con el nombre de «Leo Suavius», un cierto número de obras extremadamente oscuras; en una de éstas, publicada

en 1550, Gohorry hace una breve descripción del «anfiteatro de madera» que Camillo había construido para Francisco I[27]. Aun cuando al parecer la academia o grupo de Gohorry desapareció en torno a 1576, sus influencias probablemente continuaron activas, y habrían incluido algunos conocimientos sobre la memoria ocultista y el Teatro de Camillo, acerca del cual Gohorry había escrito en términos admirativos. Además, sólo cuatro años antes de la publicación del libro de Bruno, el nombre de Camillo había aparecido en el *Peplus Italiae*, publicado en París, en calidad de italiano famoso, junto a Pico della Mirandola y otros grandes nombres del Renacimiento[28].

A finales del siglo XVI la tradición ocultista había ido incrementando sus atrevimientos. Jacques Gohorry era uno de aquellos que consideraban que Ficino y Pico habían sido demasiado tímidos a la hora de llevar a la práctica los misterios que aparecen en los escritos de Zoroastro, Trismegistos y otros sabios antiguos que conocían, y que no habían hecho suficiente uso de «imágenes y sellos». El no haber hecho un empleo completo de tales materias significaba, pensaba Gohorry, que habían fracasado en el intento de convertirse en magos hacedores de maravillas. El sistema de la memoria de Bruno pone de manifiesto señalados progresos en esta dirección. Comparado con Camillo, Bruno era infinitamente más atrevido en el uso, dentro de la memoria ocultista, de imágenes y signos notoriamente mágicos. En *Sombras* no vacila en usar las (supuestamente) poderosísimas imágenes de los decanos del zodíaco; en *Circe* presenta el arte de la memoria con encantamientos ferozmente mágicos que profiere la hechicera[29]. Bruno pretendía poderes mucho mayores que la apacible doma del león o la oratoria planetaria de Camillo.

El lector de *Sombras* advierte en seguida la varias veces repetida figura de un círculo marcado con treinta letras. En algunas de estas figuras se muestran círculos concéntricos marcados con las treinta letras **[fig. 8]**.

En el siglo XVI París era el primer centro lulista de Europa, y ningún parisiense habría dejado de reconocer en estos círculos las famosas ruedas combinatorias del arte luliano. Los esfuerzos por en-

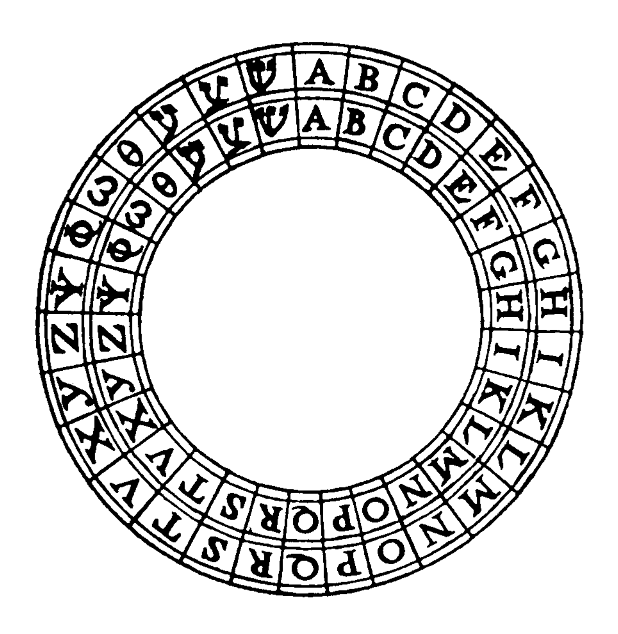


Fig. 8. Ruedas de la memoria,
en Giordano Bruno, *De umbris idearum*, 1582.

contrar un procedimiento que conciliase el arte clásico de la memoria –con sus lugares e imágenes– y el lulismo –con sus rotatorias figuras y letras– habían continuado incrementándose vigorosamente a finales del siglo XVI. El problema debió de suscitar un interés general, comparable al interés popular que hoy se siente por las máquinas inteligentes. Garzoni, en su popular obra *Piazza universale* (1578), a la que ya me he referido más de una vez, declara que su ambición es producir un sistema universal de la memoria que combine a Rossellius con Llull[30]. Si un profano en la materia, un lego como Garzoni, confiaba en llevar a cabo tal empresa valiéndose del libro de texto sobre la memoria que publicara Rossellius, cuánto más podría un experto como Bruno confiar en producir la máquina universal de la memoria. Educado a la manera de los dominicos, además de versado en lulismo, aquí estaba seguramente el gran especialista que por fin podría resolver el problema.

¿Esperaremos encontrar que el Llull de Bruno sea el Llull renacentista y no el Llull medieval? Su círculo luliano cuenta con más letras que ninguno de los genuinamente lulianos, y también con algunas pocas letras griegas y hebreas nunca empleadas en el lulismo genuino. Sus ruedas se parecen más a las que se observan en diagramas alquímicos pseudolulianos, que asimismo usan algunas letras diferentes a las del alfabeto latino. Además, cuando Bruno cataloga las obras de Llull, incluye entre ellas el *De auditu kabbalistico*[31]. Estas observaciones sugieren que Llull, el alquimista, y Llull, el cabalista, entrarían dentro de la idea bruniana del lulismo. Pero el Llull de Bruno es aún más peculiar, y está aún más alejado del Llull medieval de lo que lo está en el lulismo renacentista normal. Bruno confesó al bibliotecario de la abadía de Saint Victor que él comprendía el lulismo mejor que el propio Llull[32], y ciertamente hay mucho en el uso bruniano del arte que espantaría a un lulista genuino.

¿Por qué divide Bruno sus ruedas lulianas en treinta segmentos? Pensaba ciertamente en los Nombres o atributos, pues en París dio lecciones (estas lecciones no han sobrevivido) sobre los «treinta atributos divinos»[33]. A Bruno le obsesionaba el número treinta. No es sólo el número básico en *Sombras,* sino que también hay treinta sellos en *Sellos,* treinta estatuas en *Estatuas,* y treinta «vínculos» en su obra sobre cómo establecer vínculos con los demonios[34]. Por lo que yo sé, el único pasaje de sus libros en el que discute el uso que da al número «treinta» se halla en *De compendiosa architectura artis Lullii,* que publicó en París en el mismo año que *Sombras* y *Circe.* Después de catalogar algunas de las Dignidades lulianas, *Bonitas, Magnitudo, Veritas,* etc., Bruno las asimila a los Sefirotas de la Cábala:

> Todas éstas [*i. e.,* las Dignidades lulianas], los judíos las reducen a diez Sefirotas y nosotros a treinta...[35]

Así pues, Bruno consideraba que las «treinta» porciones en que se basaban sus artes eran Dignidades lulianas, hechas Sefirotas bajo el influjo de la Cábala. En este pasaje rechaza el uso trinitario y cristiano que Llull hizo del arte. Las Dignidades divinas, dice, repre-

sentan el cuatrilítero Nombre de Dios (el Tetragrámaton) que los cabalistas asimilan a los cuatro puntos cardinales del mundo, y de ahí, mediante multiplicaciones sucesivas, al universo entero.

No resulta muy claro cómo a partir de esta idea se llega al treinta[36], aun cuando parece que ese número estaba particularmente asociado a la magia. Un papiro griego sobre magia del siglo IV da un Nombre de Dios de treinta letras[37]. Cuando Ireneo truena contra las herejías gnósticas, menciona que se suponía que Juan el Bautista tenía treinta discípulos, número que sugería los treinta eones de los gnósticos. Para que aún resulte más susceptible de ser profundamente mágico, al número treinta se lo asoció a Simón el Mago[38]. Me inclino a pensar que la fuente en que de hecho se basaba Bruno era la *Steganographia* de Tritemio, en la que se catalogan treinta y un espíritus, con recetas para conjurarlos. En un extracto de esta obra que posteriormente hiciera Bruno, la lista pasa a ser de treinta espíritus. Entre los contemporáneos de Bruno, John Dee estaba interesado en el valor mágico del número treinta. La *Clavis angelica* de Dee fue publicada en Cracovia en el año 1584[39] (dos años después del bruniano *Sombras*, por el que pudo haber sido influido). La *Clave angélica* describe la manera de conjurar «los treinta órdenes buenos de los príncipes de aire» que rigen todas las partes del mundo. Dee señala treinta nombres mágicos en treinta círculos concéntricos y se vale de la magia para conjurar a ángeles y demonios.

En *Sombras* Bruno menciona varias veces una obra suya llamada *Clavis Magna*, que o bien nunca llegó a existir o bien no ha sobrevivido. En la *Clave Magna* pudo habernos explicado la manera de usar las ruedas lulianas como conjuros para convocar los espíritus del aire. Pues ahí está, creo, un secreto sobre el uso que tienen en *Sombras* las ruedas lulianas. Del mismo modo en que se convierten las imágenes del arte clásico de la memoria en imágenes mágicas de las estrellas que han de ser empleadas para alcanzar el mundo celeste, asimismo a las ruedas lulianas se las convierte en «Cábala práctica», o arte de conjurar para alcanzar demonios o ángeles allende las estrellas.

La brillante ejecución con que Bruno encontró un modo de combinar el arte clásico de la memoria con el lulismo descansaba, pues, tanto en la extrema «ocultización» del arte clásico como en la

del lulismo. Instaló las imágenes del arte clásico en las ruedas combinatorias lulianas, pero las imágenes ya eran imágenes mágicas y las ruedas eran ruedas para conjurar.

Dentro del mundo en que fue publicado, *Sombras* se ajustaba a ciertas pautas bien conocidas. Pero no se sigue de ahí que no suscitaran sorpresa alguna. Por el contrario, precisamente porque el lector contemporáneo podía comprender cuál era la empresa que Bruno intentaba, podía igualmente reconocer que abandonaba salvajemente todas las precauciones y restricciones. Era un hombre que no se detenía ante nada, que usaría no importa qué procedimiento mágico, aun cuando estuviese prohibido o fuese peligroso, con tal de organizar la psique desde arriba, por contacto con las potencias cósmicas, empresa esta que había sido el sueño del decoroso y ordenado Camillo, pero que Giordano Bruno prosigue con mucho más alarmante atrevimiento y con métodos infinitamente más complejos.

¿Qué cosa es este objeto de curioso aspecto **[lám. 11]** sobre el que se invita al lector a dirigir la mirada? ¿Se trata de un disco o papiro de antigüedad increíble extraído de las arenas de Egipto? No. Es mi intento de indagar en el «secreto» de las *Sombras.*

Tenemos unas ruedas concéntricas divididas en treinta segmentos principales, cada uno de los cuales se subdivide de nuevo en cinco, suministrando en total 150 divisiones. En todas esas divisiones hay inscripciones que, me temo, difícilmente resultarán legibles. Esto no tiene importancia, pues nunca comprenderemos el asunto en todos sus detalles. El plano pretende solamente dar una idea del esbozo general del sistema, y también una idea de su espantosa complejidad.

¿Cómo se ha llegado a esto, y por qué nunca se ha llegado a ver antes este objeto? Es algo muy sencillo. Nadie se ha percatado de que con las listas de imágenes que aparecen en el libro, cada una de las cuales se compone de 150 imágenes dispuestas en conjuntos de 30, se pretende marcar las ruedas concéntricas, a la manera de aquellas que se ilustran varias veces **[fig. 8]**. Estas ruedas, destinadas a girar a la manera luliana para producir combinaciones, están marcadas con las letras que van de la A a la Z, seguidas de algunas otras griegas y

hebreas hasta un total de treinta. Las listas de imágenes dadas en el libro están separadas en treinta divisiones marcadas por estas letras, y cada división cuenta con cinco subdivisiones marcadas con las cinco vocales. A estas listas, cada una de 150 imágenes, se las destina por tanto a que señalicen las ruedas concéntricas rotatorias. Eso es lo que yo he hecho en el plano, transcribiendo las listas de imágenes en ruedas concéntricas divididas en treinta segmentos con cinco subdivisiones para cada uno de ellos. El resultado es ese objeto con aire de antiguo Egipto, sin duda altamente mágico, pues las imágenes de la rueda central son las imágenes de los decanos del zodíaco, las de los planetas, las de las mansiones de la Luna, y las imágenes de las casas del horóscopo.

En la rueda central del plano he transcrito las descripciones de estas imágenes a partir del texto de Bruno. Esta rueda central, repleta de inscripciones, es la central de energía astral, podríamos decir, que hace funcionar al sistema entero.

Reproduzco aquí (tomándolo de la edición de *Sombras* de 1886) las dos primeras páginas de la lista bruniana de las imágenes, que han de ser ubicadas en la rueda central del sistema. En el encabezamiento de la primera página **[lám. 12 a]** leemos: «Las imágenes de las faces de los signos, a partir de Teucro el Babilonio, que pueden ser usadas en el presente arte». Aparece un grabado del signo Aries, y se dan descripciones de las «faces» primera, segunda y tercera de Aries, es decir, las imágenes de los tres decanos de este signo. En la página siguiente **[lám. 12 b]** están Tauro y Géminis, cada uno con sus tres imágenes de decanos. Se ha de advertir que las imágenes tienen al lado la letra A seguida de las cinco vocales (Aa, Ae, Ai, Ao, Au); viene después B con las cinco vocales. Todo el resto de la lista está análogamente caracterizado con las treinta letras de la rueda, cada una de ellas con sus cinco subdivisiones vocálicas. Y todas las demás listas están caracterizadas de una manera similar. Son estas caracterizaciones las que informan de que las listas de imágenes han de ser inscritas en ruedas concéntricas.

Limitándonos a los tres signos zodiacales que aparecen en las páginas reproducidas del texto, comprobamos que las imágenes des-

critas para los decanos de Aries son: (1) un hombre enorme y oscuro con ojos encendidos vestido de blanco; (2) una mujer; (3) un hombre que sostiene una esfera y un báculo. Las de Tauro son: (1) un hombre arando; (2) un hombre portando una llave; (3) un hombre portando una serpiente y una lanza. Las de Géminis son: (1) un hombre que se dispone a servir, portando una vara; (2) un hombre cavando y un tañedor de flauta; (3) un hombre con una flauta.

Estas imágenes derivan de la erudición y la magia de las estrellas de los antiguos egipcios[40]. Los trescientos sesenta grados del círculo zodiacal se distribuyen entre los doce signos del zodíaco, cada uno de los cuales se subdivide en tres «faces» con diez grados cada una. Estas últimas son los decanos, cada uno de ellos asociado a una imagen. Las imágenes de los decanos nos remontan a los dioses siderales del antiguo Egipto; las listas de éstos se conservaban en los archivos de los templos egipcios, de donde pasaron al saber de la magia astral de la antigüedad tardía, transmitidos a través de textos cuya autoría a menudo se atribuye a Hermes Trismegistos, a quien se asocia particularmente con las imágenes de los decanos y su magia correspondiente. Estas imágenes varían según las diferentes fuentes, pero no tenemos que buscar textos remotos y dificultosos para hallar la fuente que Bruno usa para las imágenes de los decanos. Para la mayor parte de su magia Bruno usó fuentes impresas fácilmente accesibles, confiándose principalmente al *De occulta philosophia* de Enrique Cornelio Agrippa; éste introduce su lista de las imágenes del zodíaco con estas palabras: «Hay en el zodíaco treinta y seis imágenes... sobre las que escribió Teucro el Babilonio». Bruno copió este encabezamiento para el comienzo de su lista de imágenes de decanos, que tomó, a veces con ligeras variaciones, de la lista dada por Agrippa[41].

Después de las treinta y seis imágenes de los decanos figuran, en la lista de imágenes astrales de *Sombras*, cuarenta y nueve imágenes de los planetas, con siete imágenes para cada uno. Encabeza cada grupo de siete imágenes un grabado convencional del planeta respectivo. He aquí algunos ejemplos de estas imágenes planetarias:

Primera imagen de Saturno: Un hombre con cabeza de ciervo sobre un dragón, con un búho en la mano derecha, que come una serpiente.

Tercera imagen del Sol: Un joven, coronado, que porta flecha y aljaba, de cuya cabeza saltan rayos de luz.

Primera imagen de Mercurio: Un hermoso joven con cetro, en el que, opuestas la una a la otra, se entrelazan dos serpientes, que con sus cabezas se afrontan.

Primera imagen de la Luna: Una cornígera mujer cabalgando en un delfín; en su mano derecha, un camaleón; en su izquierda, un lirio.

Como se puede ver, tales imágenes son expresivas de los dioses planetarios y sus influencias, a la manera de los talismanes planetarios. Bruno derivó la mayor parte de las cuarenta y nueve imágenes de la lista de imágenes planetarias que aparecen en el *De occulta philosophia* de Agrippa[42].

Se muestra seguidamente en la lista bruniana la imagen del *Draco lunae* junto con las imágenes de las veintiocho mansiones de la Luna, es decir, de las estaciones de la Luna en cada día del mes. Estas imágenes expresan el papel que desempeña la Luna y sus movimientos al pasar por las influencias zodiacales y planetarias. También estas imágenes las tomó Bruno, con sólo ligeras variaciones, del *De occulta philosophia*[43].

Tenemos que considerar todas estas imágenes astrales en el contexto del *De occulta philosophia* para percatarnos de lo que Bruno intenta llevar a cabo. En el libro de texto sobre magia de Agrippa, esas listas de imágenes aparecen en el libro segundo, sobre magia celestial, relativo a las operaciones del mundo intermedio, el de las estrellas –intermedio si se compara con el mundo inferior elemental sobre el que trata el libro primero y el mundo supraceleste al que dedica el libro tercero–. Uno de los modos de operar (según esta especie de pensamiento mágico) sobre el mundo celeste es a través de imágenes mágicas o talismánicas de las estrellas. Bruno traslada tales imágenes celestes al interior de la mente, aplicándolas a la memoria mediante el empleo, en calidad de imágenes de la memoria, de las imágenes celestes, como si guarneciese el mundo interior de la imaginación con las estrellas, o como si reprodujese en el interior el mundo celeste.

Por último, siguiendo un grabado que representa las doce casas

en las que se divide el horóscopo, Bruno proporciona una lista de treinta y seis imágenes, tres para cada una de las doce casas. Estas imágenes son expresivas de los aspectos de la vida con los que se supone que están conectadas las casas del horóscopo: nacimiento, riqueza, hermanos, padres, hijos, enfermedad, casamiento, muerte, religión, dominios, mercedes, encarcelamiento. Se conectan débilmente con las imágenes tradicionales de las casas, tal como se las puede ver, por ejemplo, en un calendario de 1515[44]. Pero Bruno ha hecho extrañas variaciones y añadidos, de suerte que se produce una lista muy excéntrica de imágenes que probablemente se debe por completo a su propia inventiva. Vémosle aquí trabajando en la «composición» de imágenes mágicas, tema al que posteriormente dedicará un libro entero.

Tales son, pues, las 150 imágenes impresas en la rueda central de la memoria mágica. El cielo entero, con todas sus complejas influencias astrológicas, está contenido en esta rueda. Las imágenes de las estrellas formaban combinaciones y circunvoluciones según giraban las ruedas. Y la mente señera que tuviese el cielo y todos sus movimientos e influencias impresos en su memoria mediante imágenes mágicas estaba verdaderamente en posesión de un «secreto» que valía la pena conocer.

En las páginas introductorias de *Sombras*, el arte de la memoria, a punto de ser revelado, se presenta como un secreto hermético; se nos dice que de hecho es Hermes quien lo transmite al filósofo a través del libro que lo contiene[45]. Además, el título del libro, *De umbris idearum*, está tomado de una obra mágica, el nigromántico comentario de Cecco d'Ascoli a la *Esfera* de Sacrobosco, en el que se menciona un *Liber de umbris idearum*[46]. ¿Qué son, pues, las mágicas «sombras de las ideas» que han de ser la base del sistema hermético de la memoria?

La mente de Bruno trabaja sobre unas líneas que con extremada dificultad puede rescatar el hombre moderno –las mismas líneas que la mente de Ficino sigue, también, en *De vita coelitus comparanda*–: que las imágenes de las estrellas son intermediarias entre las ideas del mundo supraceleste y el mundo elemental subceleste. Mediante la disposición o la manipulación o el uso de las imágenes as-

trales, manipulamos formas que están en un estadio más próximo a la realidad que los objetos del mundo inferior, todo lo cual depende de las influencias estelares. Podemos actuar sobre el mundo inferior, transformar las influencias estelares que sobre él se ejercen, si sabemos cómo disponer y manipular las imágenes de las estrellas. De hecho, las imágenes de las estrellas *son* las «sombras de las ideas», sombras de la realidad que están más próximas a la realidad que las sombras físicas del mundo inferior. Tan pronto como aprehendemos este punto de vista (para el hombre moderno, fundamentalmente inaprensible), muchos misterios de *Sombras* quedan despejados. El libro que Hermes entrega al filósofo es el libro «sobre las sombras de las ideas contraídas para la escritura interna»[47], es decir, que contiene una lista de imágenes mágicas de las estrellas que se han de imprimir en la memoria.

Se las ha de usar con las ruedas giratorias:

> Así como las ideas son las formas principales de las cosas, de acuerdo con las cuales todo está formado [...] así hemos de formar en nosotros mismos las sombras de las ideas [...] de suerte que se las pueda adaptar a todas las formaciones posibles. Las formamos en nosotros como en la revolución de las ruedas. Si conoces otro procedimiento, inténtalo[48].

Imprimiendo en la memoria las imágenes de los «agentes superiores», conoceremos desde arriba las cosas de abajo; las cosas inferiores se organizarán a sí mismas en la memoria tan pronto como hayamos organizado en ella las imágenes de las cosas más altas, las cuales contienen la realidad de las cosas inferiores en una forma más elevada, en una forma más cercana a la realidad última.

> Las formas de animales deformes son bellas en los cielos. Los metales no luminosos brillan en sus planetas correspondientes. Ni el hombre, ni los animales, ni los metales son aquí como allí son [...] iluminándote, vivificándote, uniéndote, conformándote a los agentes superiores, avanzarás en la concepción y retención de las especies[49].

¿Cómo se ha de conformar el adepto a los agentes superiores?

Conformándose internamente a las imágenes astrales, por medio de las cuales las especies individuales del mundo inferior se unifican. Una memoria astral de esta índole no sólo dará conocimiento sino poderes:

Hay en tu naturaleza primordial un caos de elementos y números, mas no sin orden y secuencia [...] Hay, como puedes ver, ciertos intervalos distintos [...] En uno está impresa la figura de Aries; en otro, Tauro, y lo mismo para el resto [de los signos del zodíaco] [...] Hay que formar el caos informe [...] es necesario para el control de la memoria que los números y los elementos sean dispuestos ordenadamente [...] mediante ciertas formas memorables [las imágenes del zodíaco] [...] Te digo que si consideras esto con solicitud podrás alcanzar un arte figurativo tal que ayudará no sólo a la memoria, sino también a todas las potencias del alma de una manera maravillosa[50].

¿A qué nos recuerda esto? Seguramente al sistema de la memoria de Metrodoro de Escepsis, quien hacía uso del zodíaco y probablemente de las imágenes de los decanos como sistema de lugares de su memoria. El sistema metrodoriano se ha convertido en un sistema mágico. En lo que se refiere a las fundamentales imágenes zodiacales, las imágenes planetarias, las imágenes de las estaciones lunares, las imágenes de las casas del horóscopo del catálogo bruniano de imágenes mágicas, el sistema avanza por las ruedas de la memoria, formando y reformando, a partir del plano celeste, los patrones del universo. Y el poder para realizarlo depende de la filosofía hermética, en la que el hombre tiene un origen divino y está orgánicamente relacionado con los Gobernadores astrales del mundo. En «tu naturaleza primordial» las imágenes arquetípicas existen en confuso caos; la memoria mágica las aparta del caos y restaura su ordenación; devuelve al hombre sus poderes divinos.

Rodeando el círculo central o rueda de las imágenes estelares –central de energía de la memoria mágicamente animada–, el lector percibirá en el plano otros círculos o ruedas, todos ellos anotados con 150 artículos divididos en grupos de 30. Una vez más sigo

cuidadosamente las instrucciones de Bruno, pues además de la lista de las 150 imágenes estelares, él incluye asimismo otras tres listas de 150 artículos cada una, marcados todos ellos con las letras correspondientes a las letras de las 30 divisiones de las ruedas y subdivididos en grupos de 5, marcados con las vocales. Es evidente que estas otras tres listas se han de anotar en las ruedas que son concéntricas a la rueda de las imágenes de las estrellas.

En la rueda que en el plano rodea seguidamente la rueda de las imágenes de las estrellas están anotados los artículos en la lista que comienza de la siguiente manera: Aa *Oliua*; Ae *Laurus*; Ai *Myrthus*; Ao *Rosmarinum*; Au *Cypressus*[51]. Como se puede apreciar, todos estos artículos pertenecen al mundo vegetal. En la lista también hay aves, animales, piedras y metales, artefactos y otros objetos, que en extraño revoltijo incluyen incluso objetos sacros (*aram, septem candelabra*). Al parecer, representan, a grandes rasgos, los mundos vegetal, animal y mineral, mas también se incluyen objetos fabricados, de modo que la clasificación da en demasía idea de la extraordinaria mezcolanza. La idea es, creo, representar en esta rueda los niveles inferiores de la creación, el vegetal, el animal y el mineral, moviéndose en dependencia de la rueda celeste.

La rueda siguiente del plano (la tercera desde el centro) está anotada con la lista que empieza: Aa *nodosum*; Ae *mentitum*; Ai *inuolutum*; Ao *informe*; Au *famosum*[52]. Estos artículos son todos adjetivos [nudoso, falseado, enrollado, informe, famoso]. Por qué han sido enunciados en acusativo es algo que no acierto a explicar, y aún menos me explico la extraordinaria selección de los 150 adjetivos de esta lista.

Por último, en las ruedas exteriores del plano se anotan los 150 artículos de la lista que comienza:

Aa	Rhegima	*panem castanearum*
Ae	Osiris	*in agriculturam*
Ai	Ceres	*in iuga bovum*
Ao	Triptolemus	*serit*
Au	Pitumnus	*stercorat*[53].

Traducido quiere decir: «Rhegima: [el inventor del] pan de castañas; Osiris: [el inventor de la] agricultura; Ceres: [la inventora de los] yugos de los bueyes; Triptólemo: [el inventor de la] siembra; Pitumno: [el inventor del] abono».

En el plano pongo el nombre del inventor en la rueda más externa y la descripción de la invención en la rueda inmediatamente adjunta. Puede que al lector le sea posible seguir esta serie en el plano. Las cinco citadas antes se encuentran en el centro de la mitad inferior de la rueda más externa.

Ningún estudioso de Giordano Bruno ha investigado nunca esta lista; y aún menos se ha percatado nadie de que las imágenes de las figuras humanas han de ser ubicadas en la rueda exterior de un sistema de la memoria que está organizado y mágicamente animado por las imágenes estelares de la rueda central. En mi opinión, esta rueda merece solícita atención. En lo que sigue trataré de dar una impresión, sin por ello mencionar en toda su extensión los nombres y las invenciones asociadas a ellos, de la extraordinaria procesión que ante nosotros gira en esta rueda.

Después del grupo de la agricultura que acabamos de citar, figuran los inventores de los instrumentos y procedimientos primitivos. Erictonio inventó el carro; Pirodes enseñó a encender fuego con pedernal. Los inventores de la viticultura incluyen a Noé; Isis fue la primera que dio ordenación a los jardines; Minerva enseñó el uso del aceite; Aristeo descubrió la miel. Aparecen a continuación los inventores de las trampas, la caza y la pesca. Seguidamente, llega un grupo que contiene personajes tan poco conocidos como Sargo, inventor de la cestería, o Doxio, de la construcción con adobe. Entre los inventores de utensilios se encuentran Talo, inventor de la sierra, y Parug, del martillo. A continuación desfilan la alfarería, el arte de hilar, la tejeduría, el remiendo del calzado, con Corebo como alfarero. Después pasan ante nosotros varios inventores con extraños nombres en calidad de descubridores –para seleccionar unos pocos ejemplos– de los peines, las alfombras o las barcas[54].

Ahora que ya han aparecido los inventores de las técnicas fundamentales de una civilización avanzada, la revolución de las ruedas

comienza a mostrarnos otras clases de actividades humanas. Cito por entero los grupos M y N:

Ma	Quirón	cirugía
Me	Circe fascinación	
Mi	Farfacon	nigromancia
Mo	Aiguam	círculos
Mu	Hostanes	vinculación con demonios
Na	Zoro astromagia	
Ne	Suah quiromancia	
Ni	Caldeo	piromancia
No	Atalo hidromancia	
Nu	Prometeo	sacrificio de bueyes[55].

¡Qué esplendente visión de los inventores de las artes mágicas y demoníacas! Aquí está Circe, la hechicera –que siempre será figura dominante en la imaginación bruniana–, haciendo su primera aparición en las obras de Bruno. Aquí está el inventor de la «vinculación con demonios», materia que más tarde tratará Bruno bajo treinta encabezamientos. Aquí está Zoroastro, mago supremo.

Pero ¿por qué termina este grupo con el «sacrificio de bueyes»? Parece que los grupos quinarios tienen como principio que su primera figura esté vinculada al grupo precedente, en tanto que la última figura se vincula a la temática subsiguiente. La insinuación del sacrificio religioso ligada a Prometeo nos prepara para los conductores e inventores religiosos de los grupos O, P y Q, que ahora están a punto de surgir ante nuestra vista por la revolución de las ruedas. Éstos incluyen a Abel, que sacrificó rebaños: a Abraham, que inventó la circuncisión; a Juan el Bautista, que bautizó; a Orfeo, que inventó las orgías; a Belo, que inventó los ídolos; a Kemis, que inventó los enterramientos en pirámides. Así pues, figuras del Antiguo Testamento y una del Nuevo Testamento aparecen en la fantasmagórica procesión[56].

Después de la magia y la religión –ligadas indisolublemente entre sí y vistas como una sola–, llegamos a los magos inventores de las artes visuales y musicales.

Ra	Mircanes	figuras de cera
Re	Giges	pintura
Ri	Marsias	la flauta
Ro	Tubal	la lira
Ru	Anfión	las notas musicales[57].

En el grupo siguiente se da una relación de los inventores de instrumentos musicales, y se nos lleva a continuación, a través de Neptuno, domador de caballos, a los ejercicios ecuestres e inventores conectados con el arte militar.

Encontramos ahora una invención esencial:

Xe	Theut	inventor de la escritura con letras[58].

He aquí a Thot-Hermes como inventor de la escritura. Tras el sabio egipcio pasamos a la astronomía, la astrología y la filosofía, a Tales y Pitágoras, y a una extraña mezcolanza de nombres y nociones:

Ya	Naufides	sobre el curso del sol
Ye	Endimión	sobre la luna
Yi	Hiparco	sobre el movimiento hacia la izquierda de la esfera de las estrellas fijas
Yo	Atlas	sobre la esfera
Yu	Arquímedes	sobre el cielo de cobre
Za	Cleóstrato	sobre los doce signos
Ze	Arquitas	sobre el cubo geométrico
Zi	Jenófanes	sobre los mundos innumerables
Zo	Platón	sobre las ideas y a partir de las ideas (*in ideas et ab ideis*)
Zu	Raimundo	sobre los nueve elementos[59].

En esta colección figura uno de los más grandes astrónomos de la antigüedad, Hiparco; así como el modelo que de los cielos hiciera Arquímedes; los «mundos innumerables», de los que aquí se nos dice que los inventó Jenófanes; a Platón sobre las Ideas. Y, finalmente, aparecen Raimundo Lulio y su arte, basado en nueve letras o elementos.

Esta revolución de la rueda de la memoria es quizá la más reveladora de todas. Los mundos innumerables, que habían de ser aspecto tan relevante de la filosofía de Bruno, son mencionados aquí por primera vez. Y el hecho de que la procesión de los inventores, que a través de la magia y la religión mágica llega a la filosofía y al lulismo, nos coloca en el campo de los propios intereses de Bruno, y en los extraños contextos donde él descubría esos intereses, lo subraya la primera figura del grupo (marcado con una letra griega) que sigue inmediatamente al grupo Z:

Ior. *in clauim et umbras*[60].

A primera vista puede parecer inexplicable, pero se explica con facilidad. Bruno se refiere constantemente en *Sombras* a un libro suyo, la *Clavis Magna*, que no ha sido conservado. El inventor de la «clave» y de las «sombras» es Iordanus Brunus, en la forma abreviada de «Ior», autor de la *Clavis Magna* y del *De umbris idearum.* Instala su propia imagen en la rueda, pues ¿acaso no ha producido una muy grande invención? ¡Ha encontrado el modo de usar las ruedas lulianas!

Después de este clímax, el lector se sentirá inclinado a volver a sentarse y descansar. Pero hemos de seguir la rueda hasta el final, si bien con una selección muy breve de los últimos nombres[61]. Aquí está Euclides; también Epicuro caracterizado por la «libertad del alma»; también Filolao, que explicó «la armonía implícita en las cosas» (y al que se alude constantemente en las obras brunianas como precursor de Copérnico); también Anaxágoras, otro de los filósofos favoritos de Bruno. Y por fin llegamos al último nombre, al último de los 150 inventores y grandes hombres cuyas imágenes giran en la rueda de la memoria. Éste es:

Mélico *in memoriam*[62].

(El lector puede encontrar el nombre en el plano, a la izquierda de «Rhegima», con el que hemos comenzado.) Mélico es Simónides, el inventor del arte clásico de la memoria. ¡Qué cabal resulta

que con Simónides termine la procesión y que, con su nombre, la rueda vuelva a su comienzo! Pues a lo largo de toda la historia del arte de la memoria no ha existido sin duda una manifestación más extraordinaria de la tradición que el sistema de la memoria que hemos desenterrado de las *Sombras*[63].

Bruno gira pesadamente en torno al *De inventoribus rerum* (1499) de Polidoro Virgilio, pues sus inventores y muchos de los nombres que emplea pertenecen a la tradición. Pero, por otro lado, otros son en verdad extraños y no he podido dar con sus pistas. El predominio de nombres bárbaros y mágicos da a la lista un carácter curiosamente arcaico. La rueda de los inventores nos muestra –a través de la presentación de la historia entera de la civilización humana– los intereses, las actitudes, la mente misma del propio Bruno. El acento que pone en magias de toda laya, la inclusión de los nombres de magos «demoníacos», pone de manifiesto que ésta es la memoria de un mago extremo. La osada combinación de magia y religión cuando aparecen los ritos y sacrificios religiosos en la rueda nos revela al mago que creía en la religión mágica, que abogará por el resurgimiento de la religión mágica de los egipcios[64]. Y según gira la rueda hacia la filosofía, la astronomía, los «mundos innumerables», caemos en la cuenta de hasta qué punto todos estos intereses capitales de Bruno se confunden en la mente del mago. Hay en el sistema una especie de racionalismo que, enhebrando, en los extremos de la magia y la procesión de los inventores, la tecnología con la filosofía a través de la magia, nos presenta una historia de la civilización curiosamente moderna.

Desde el punto de vista de la memoria, estas imágenes pertenecen a la misma vieja tradición que ubicaba a los practicantes notables de las artes y las ciencias en el fresco de la Sala Capitular de Santa Maria Novella **[lám. 1]**, y que hacía que Rossellius «ubicase» a Platón y Aristóteles para recordar la teología y la filosofía[65]. La lista bruniana de las imágenes de inventores que se han de usar como imágenes de la memoria está en cuanto tal –por más extraño que sea el uso que se hace de la tradición– completamente dentro de la tradición ortodoxa del arte clásico. Mediante la ubicación de todas estas imágenes percusivas y activas de personajes notables en la rue-

da, Bruno persigue la meta de combinar el arte clásico de la memoria con el lulismo. Las ruedas giratorias del arte luliana se han convertido en lugares aptos para la recepción de imágenes.

Las imágenes más poderosas del sistema son las imágenes mágicas de la rueda central. En el *Ars memoriae* que se incluye en el libro, y que sigue las pautas tradicionales «adherennianas» en el tratamiento dado a los lugares y las imágenes, Bruno discute diferentes clases de imágenes de la memoria, que considera tienen grados diferentes de potencia, estando algunas más próximas a la realidad que otras. A las que tienen un grado más elevado de potencia, por ser las menos opacas a la realidad, Bruno las llama *sigilli*[66]. En estos pasajes, creo que Bruno está explicando el uso que da en su sistema de la memoria a los 150 *sigilli*, o sellos mágicos, o imágenes astrales.

¿Cómo funcionaba el sistema? Mágicamente, desde luego; por estar basado en la central de energía de los *sigilli*, las imágenes de las estrellas, que están más unidas a la realidad que las imágenes de las cosas del mundo sublunar, y que transmiten las fuerzas astrales, las «sombras» que hacen de intermediarias entre el mundo ideal superior a las estrellas[67] y los objetos y eventos del mundo inferior.

Pero no es suficiente decir vagamente que las ruedas de la memoria funcionaban por magia. Se trata de una magia altamente sistematizada. La sistematización es uno de los puntos clave de la mente de Bruno; hay en él una compulsión hacia sistemas y sistematizaciones de su mnemónica que le impulsó durante toda su vida a la búsqueda perpetua del sistema correcto. Mi plano no reproduce la íntegra complejidad del sistema, en el cual las cinco subdivisiones giran independientemente dentro de los treinta compartimientos de las ruedas[68]. Así pues, las imágenes de los decanos del zodíaco, las imágenes de los planetas, las imágenes de las estaciones lunares se conformarían y se reformarían en las siempre cambiantes combinaciones, en conexión con las imágenes de las casas. ¿Pretendía Bruno con el uso de estas siempre cambiantes combinaciones de imágenes astrales formar en la memoria una suerte de alquimia de la imaginación, una piedra filosofal psíquica por medio de la cual se percibiría y recordaría toda posible ordenación y combinación de

los objetos del mundo inferior: plantas, animales, piedras? ¿Y que con la configuración y reconfiguración de las imágenes de los inventores en función de la configuración y reconfiguración de las imágenes astrales de la rueda central se habría de recordar, desde arriba, toda la historia de la humanidad, todos sus descubrimientos, pensamientos, filosofías, producciones?

Una memoria de esta índole habría de ser la memoria de un hombre divino, de un mago con poderes divinos por los que su imaginación se elevaría hasta las operaciones de las potencias cósmicas. Y una tentativa de esta índole habría de descansar en el supuesto hermético de que la *mens* del hombre es divina, relacionada, por sus orígenes, con los Gobernadores astrales del mundo, capaces de reflejar y regir el universo.

La magia supone que las fuerzas que recorren el universo pueden ser usadas una vez que el operador conoce la manera de capturarlas. Como he subrayado en mi otro libro, la concepción renacentista de un universo animístico, movido por la magia, preparaba el camino para la concepción de un universo mecánico, movido por las matemáticas[69]. En este sentido la visión bruniana de un universo animístico recorrido por unas mismas leyes mágico-mecánicas es una prefiguración, en términos mágicos, de la visión del siglo XVII. Pero el interés principal de Bruno no era el mundo exterior, sino el interior. Y en sus sistemas de la memoria vemos el esfuerzo por poner en marcha las leyes mágico-mecánicas, no externamente, sino dentro, mediante la reproducción psíquica de los mecanismos mágicos. La traducción a términos matemáticos de esta concepción mágica ha sido lograda solamente en nuestros días. El supuesto bruniano de que las fuerzas astrales que gobiernan el mundo externo operan también en el interior, donde se las puede reproducir o aprehender a fin de que apliquen una memoria mágico-mecánica, parece ponernos curiosamente en las inmediaciones de las máquinas inteligentes, que son capaces de realizar, por medios mecánicos, muchas de las funciones del cerebro humano.

No obstante, un acercamiento a Bruno desde el ángulo de las máquinas inteligentes ni siquiera comienza a explicar los esfuerzos

brunianos. Pues en el universo hermético en que Bruno vivía no se había proscrito lo divino. Las fuerzas astrales eran instrumentos de lo divino; y más allá de las operativas estrellas había aún formas divinas más elevadas. Y la forma más elevada de todas era para Bruno el Uno, la unidad divina. El sistema de la memoria pretende la unificación, desde un plano estelar, como preparación para llegar a la más elevada Unidad. Para Bruno la magia no era un fin en sí mismo, sino un medio para llegar al Uno que hay detrás de las apariencias.

Esta cara de Bruno no está ausente en *Sombras.* Por el contrario, el libro se inicia en este plano, y los lectores que comiencen el libro por el comienzo, por las «treinta intenciones de las sombras» y los «treinta conceptos de las ideas», aun cuando no lleguen a reconocer enteramente el sistema mágico de la memoria que se basa en el número treinta, del que estos treinta preliminares sirven de introducción, al menos podrían aceptar que el libro es una especie de mística neoplatónica. Mi punto de vista, en cambio, es que sólo después de haber bregado con el sistema de la memoria es posible acercarse a los treinta preliminares místicos y filosóficos. No puedo pretender haberlos comprendido enteramente, pero al menos comenzamos a percibir algo de su deriva.

La primera de las «treinta intenciones de las sombras» comienza con «el Dios uno» y una cita del *Cantar de los cantares*: «Me senté a la sombra de aquel al que yo deseaba»[70]. Uno debe sentarse a la sombra de lo bueno y lo verdadero. Encaminarse hacia ello a través de los sentidos internos y de las imágenes que hay en la mente humana es sentarse a la sombra. Se presentan a continuación «intenciones» sobre la luz y la oscuridad, y sobre las sombras, que descendiendo de la unidad supersustancial se desglosan en la muchedumbre infinita de los seres; descienden desde lo supersustancial hacia sus vestigios, imágenes y simulacros[71]. Las cosas inferiores están conectadas con las más altas, y las más altas con las inferiores; con respecto a la lira del Apolo universal hay una continua ascensión y caída a través de la cadena de los elementos[72]. Si los antiguos sabían el modo a través del cual la memoria, partiendo de la muchedumbre de las especies memorizadas, podía llegar a la unidad, no nos lo ense-

ñaron[73] (pero Giordano Bruno nos lo enseñará). En la naturaleza todo está en todo. Así pues, todo el intelecto está en todo. Y la memoria puede memorizarlo todo a partir de todo[74]. El caos de Anaxágoras es variedad sin orden; debemos poner orden en la variedad. Mediante las conexiones de lo superior con lo inferior se alcanza algo hermoso, el mundo[75]. La concordancia que hay entre las cosas superiores e inferiores es la cadena de oro que va de la tierra al cielo[76]. Estas conexiones son una ayuda para la memoria, como se pone de manifiesto en el poema subsiguiente en el que Aries actúa sobre Tauro, Tauro sobre Géminis, Géminis sobre Cáncer y así sucesivamente[77]. (Se ofrece a continuación en el libro un poema sobre los signos del zodíaco.) Posteriores «intenciones» tratan sobre una especie de óptica mística o mágica, y sobre el sol y las sombras que aquél proyecta.

Igualmente, los «treinta conceptos de las ideas» presentan un carácter gnómico. (Algunos de ellos los hemos citado ya.) El intelecto primero es la luz de Anfitrite. Está difundido por doquier; es la fuente de la unidad en que lo innumerable se hace una sola cosa[78]. Las formas de los animales deformes, en el cielo son hermosas; los metales no luminosos brillan en sus planetas correspondientes; ni el hombre, ni los animales, ni los metales son aquí como son allí. Siendo iluminado, vivificado, unificado y conformado según los agentes superiores, avanzarás en la concepción y retención de las especies[79]. La luz contiene la vida primera, la inteligencia, la unidad, todas las especies, las verdades supremas, los números, los grados de las cosas. Así pues, lo que en la naturaleza es diferente, contrario, diverso, allí es idéntico, congruente, Uno. Intenta, por consiguiente, con todas tus fuerzas, identificar, coordinar y unir las especies recibidas. No perturbes tu mente ni confundas tu memoria[80]. De todas las formas del mundo, las preeminentes son las formas celestes[81]. Por ellas llegarás, a partir de la confusa pluralidad de las cosas, a la unidad. Se comprenden mejor las partes del cuerpo cuando se las toma juntas que cuando se las toma separadamente. Así pues, cuando se toman en consideración las partes de las especies universales no separadamente, sino en la relación que tienen con el orden que las subyace, ¿qué no podremos memorizar, entender y obrar?[82] El Uno

es el esplendor de la belleza en todo. El Uno es el brillo que brota de la muchedumbre de las especies[83]. La formación de las cosas en el mundo más bajo es inferior a la forma verdadera, es una degradación de su vestigio. Asciende, pues, adonde las especies son puras, o están formadas con la forma verdadera[84]. Todo lo que viene después del Uno es necesariamente múltiple y numeroso. Así pues, en la grada más baja de la escala de la naturaleza está el número infinito, en la grada más alta la infinita unidad[85]. Así como las ideas son las formas principales de las cosas, en cuya conformidad todo está formado, asimismo hemos de formar en nosotros mismos las sombras de las ideas. Las formamos en nosotros, como en la revolución de las ruedas[86].

En los párrafos precedentes he ensartado una detrás de otra citas sacadas de las «treinta intenciones de las sombras» y de los «treinta conceptos de las ideas». A estos dos conjuntos de treinta declaraciones los encabezan treinta letras, que son las mismas que las letras de las ruedas, y están ilustradas en el texto con ruedas marcadas con las treinta letras. Esto prueba, creo, que los dos grupos de treinta misteriosas sentencias tratan realmente *sobre* el sistema de la memoria con sus ruedas basadas en el treinta, sobre una manera de agrupar, coordinar y unificar en la memoria la multiplicidad de los fenómenos, lo cual se logra basando la memoria en las formas superiores de las cosas, en las imágenes astrales que son las «sombras de las ideas».

Las treinta «intenciones» incluyen, creo, el elemento *voluntas,* en el sentido de voluntad de amor a la verdad, lo cual era un aspecto de la memoria artificial de Llull. De aquí que se empiece con la poesía amorosa del *Cantar de los cantares.* Y es significativo que la rueda de la que se dice ser del «tipo de las intenciones ideales» tenga un sol en el centro, emblema de los esfuerzos internos de Bruno por llegar a la Luz Una, que ha de aparecer en la memoria cuando, mediante las complejas técnicas del sistema mágico de la memoria, se haya coordinado en ésta toda la multiplicidad de las apariencias.

Esta obra extraordinaria, la primera de Bruno, es, creo, la gran clave de toda su filosofía y perspectivas, que pronto expresaría en

los diálogos italianos que publicaría en Inglaterra. He apuntado en otro lugar[87] que el diálogo que sirve de obertura a *Sombras*, en el que Hermes presenta el libro sobre la memoria, implica el concepto del sol naciente de la revelación egipcia haciendo frente a los pedantes, lo que recuerda mucho los conceptos de la *Cena de le ceneri* en la que Bruno defiende contra los pedantes el heliocentrismo copernicano. El sol interior al que se llega en *Sombras* es la expresión interior de lo que sería el «copernicanismo» de Bruno, de lo que sería su uso del heliocentrismo como suerte de portento que anticiparía el retorno de la visión «egipcia» y la religión hermética.

La filosofía de los dos grupos de treinta sentencias de *Sombras* es la filosofía de Bruno tal como la encontramos en los diálogos italianos. En *De la causa* exclama que la unidad del Todo en el Uno es

> fundamento solidísimo de las verdades y secretos de la naturaleza. Pues debes saber que es por una sola e idéntica escala por la que la naturaleza desciende a la producción de las cosas y el intelecto asciende al conocimiento de ellas, y que la una y el otro avanzan desde la unidad y retornan a la unidad, pasando, por el camino, a través de la muchedumbre de las cosas[88].

La meta del sistema de la memoria es fundar en el interior, en la psique, mediante la organización de imágenes significativas, el retorno del intelecto a la unidad.

En el *Spaccio* dice a propósito de la religión mágica de los pseudoegipcios del *Asclepius*, que era su propia religión, que

> con ritos mágicos y divinos [...] ascendían a la altura de la divinidad por la misma escala de la naturaleza por la que la divinidad desciende a las cosas más pequeñas comunicándose a sí misma[89].

La meta del sistema de la memoria era fundar en el interior esta ascensión mágica a través de una memoria basada en mágicas imágenes de las estrellas.

Y en los *Eroici furori* el entusiasta cazador que sigue el rastro de lo divino obtiene el poder de contemplar la hermosa disposición del cuerpo de la naturaleza. Verá a Anfitrite, la mónada, la fuente

de todo número, y aun cuando no la vea en su esencia, la verá en su imagen, pues de la mónada, que es la divinidad, procede la mónada que es el mundo[90]. La meta del sistema de la memoria es conseguir esta visión unificadora en el interior, el único lugar donde esto puede ser realizado, pues las imágenes internas de las cosas están más cerca de la realidad, son menos opacas a la luz de lo que lo son las propias cosas del mundo externo.

De este modo el arte clásico de la memoria, en la verdaderamente extraordinaria transformación renacentista y hermética en la que lo hemos visto en el sistema de la memoria de *Sombras*, ha pasado a ser el vehículo para la formación de la psique de un místico hermético y mago. El principio hermético de la reflexión del universo en la mente, como experiencia religiosa, se organiza mediante el arte de la memoria convirtiéndose en una técnica mágico-religiosa para aprehender y unificar el mundo de las apariencias por medio de la ordenación de imágenes significativas. Ya hemos visto cómo esta transformación hermética del arte de la memoria tuvo lugar de un modo mucho más sencillo en el Teatro de Camillo. En Bruno la transformación es infinitamente más compleja y también mucho más intensa, mucho más radicalmente mágica y más radicalmente religiosa. El amigable Camillo, con su memoria mágica y su oratoria ciceroniana mágica, es una figura muy diferente a la del apasionado ex dominico con su mensaje religioso «egipcio».

No obstante, la comparación del sistema de Bruno con el de Camillo es provechosa para la comprensión de ambos.

Si pensamos en la fundamentación planetaria septipartita del Teatro de Camillo, y en las diferentes gradas del ser representado en las gradas superiores hasta llegar al ápice, a la grada de «Prometeo» donde se habían de recordar todas las artes y ciencias, resulta claro que en el sistema de Bruno ocurre un proceso similar, que se basa en las estrellas, y que incluye, en la rueda siguiente, los mundos animal, vegetal y mineral, y que comprende, en la rueda de los inventores, todas las artes y ciencias.

En el sistema septipartito de Camillo, las siete imágenes planetarias, por las que, desde un plano celeste, se verifica la unificación, conectan y llevan al mundo supraceleste de los principios angélicos

y sefiróticos. Bruno usa, como sucedáneo del cabalismo, su peculiar transformación del lulismo. Sus «Treinta», a manera de Dignidades del arte luliana, ascienden y descienden por los mundos inferior, celeste y divino, animando la escala en todos sus niveles.

Mucho más cerca que Bruno está Camillo de la síntesis cristiana de la tradición ocultista original de Pico. Camillo pudo considerarse a sí mismo como un mago cristiano que está en contacto con unos poderes angélicos y divinos a los que en última instancia se los puede interpretar como representantes de la Trinidad. Bruno, con su abandono de la interpretación cristiana y trinitaria de los *Hermetica* y su ferviente aceptación de la religión mágica pseudoegipcia del *Asclepius*, como algo mejor que el cristianismo[91], se remonta a una magia de tonos más oscuros, a una teúrgia más limpiamente pagana. Pretende alcanzar no la Trinidad, sino la Unidad. Y a esta Unidad no la piensa por encima del mundo sino dentro del mundo. Pero su método para alcanzarla mediante la unificación de la memoria en un plano astral, como paso previo a la llegada a la visión dentro de la Luz Una difundida a través de todo, es similar al objetivo de Camillo, quien diseña la memoria como la ascensión de un monte desde cuya cima se unifica todo lo que está abajo. De modo análogo, Bruno adapta los métodos del fervorosamente cristiano y trinitario Llull a su objetivo de llegar al Uno por el Todo.

Estos singularísimos fenómenos, los sistemas de la memoria de Camillo y Bruno –«secretos» ambos entregados a reyes de Francia–, pertenecen al Renacimiento. Ningún estudioso del Renacimiento puede ignorar los destellos de la mente renacentista que ellos nos revelan. Ambos pertenecen a la peculiar vía del Renacimiento que es la tradición ocultista. Ambos ponen de manifiesto la profunda convicción de que el hombre, imagen del macrocosmos, puede aprehender, contener y entender el macrocosmos con el poder de su imaginación. Volvemos en este punto a lo que básicamente diferencia la Edad Media del Renacimiento: el cambio de actitud respecto a la imaginación. De considerarla una potencia inferior que puede ser útil a la memoria, como concesión al hombre débil que necesita usar similitudes corporales pues sólo así es capaz de retener

sus objetivos espirituales hacia el mundo inteligible, ha pasado a ser la más elevada potencia del hombre, por medio de la cual podrá aprehender el mundo inteligible allende las apariencias, a través de la captación de imágenes significativas. La diferencia es profunda y, podríamos pensar, presenta un obstáculo insuperable a todo intento de dar una continuidad entre el arte de la memoria tal como se entendía en la Edad Media y la transformación renacentista del arte. No obstante, Camillo aún incluye en su Teatro el recuerdo del cielo y el infierno. Y Bruno, en el diálogo que sirve de obertura a *Sombras,* defiende contra los ataques de los modernos «pedantes» el arte de Tulio, Tomás y Alberto. La Edad Media había transformado el arte clásico en un solemne arte religioso, y los artistas de la memoria ocultista del Renacimiento como Camillo y Bruno se consideraban en continuidad con el pasado medieval.

Capítulo X

El ramismo como arte de la memoria

Durante el período en el que la memoria ocultista iba acumulando impulso y se hacía cada vez más osada en sus objetivos, el movimiento contrario a la memoria artificial –y hablo aquí en su sentido de mnemotecnia racional, que formaba parte de la retórica clásica– se incrementaba también con redoblado vigor. Como he mencionado en un capítulo anterior, la influencia que Quintiliano ejerció sobre los humanistas no era favorable al arte, y ya hemos visto cómo Erasmo se hacía eco de la tibia actitud quintiliana respecto a los lugares e imágenes y de su énfasis en el orden respecto a la memoria.

En años avanzados del siglo XVI los educadores humanistas habían gastado mucho tiempo en reflexionar acerca de la retórica y sus partes. Para las cinco partes tradicionales de la retórica, tal como las definía Cicerón, se sugirieron ordenaciones diferentes en las que se pasaba por alto la memoria[1]. Para estas tendencias era de nuevo importante la influencia de Quintiliano, quien menciona que algunos retóricos de su tiempo no incluían la memoria entre las partes de la retórica. Melanchton estaba entre los educadores de nuevo cuño del siglo XVI que omitían la memoria al tratar de las partes de la retórica. Naturalmente, esta omisión quiere decir que se desecha la memoria artificial, y que lo único que se aconseja como arte de la memoria es la repetición o el aprendizaje «de carrerilla».

De todos los reformadores de los métodos educativos del siglo, el más relevante, o el que se hizo más autopropaganda, fue Pierre de la Ramée, más generalmente conocido por Petrus Ramus. En los últimos años se han estudiado detalladamente Ramus y el ramismo[2]. En las páginas siguientes abreviaré todo lo posible las complejidades del ramismo, indicando al lector, para más información, las obras de otros autores, ya que el único objetivo es situar el ramismo den-

tro del contexto del argumento de este libro, de donde acaso salga con una luz nueva.

El dialéctico francés cuyas simplificaciones de los métodos de enseñanza tanto estruendo ocasionasen había nacido en 1515, y murió en 1572, asesinado como hugonote en la Matanza de San Bartolomé. Este final le hacía recomendable ante los protestantes, quienes saludaron sus reformas pedagógicas como el medio que barrería por completo las complejidades del escolasticismo. Entre las complejidades que tan limpiamente barrió Ramus se hallaban las del viejo arte de la memoria. Ramus abolió la memoria como parte de la retórica, y con ella abolió la memoria artificial. Y no es que Ramus no estuviese interesado en memorizar. Por el contrario, uno de los objetivos principales del movimiento ramista para la reforma y simplificación de la educación era suministrar un nuevo y mejor modo de memorizar todas las materias, lo cual se llevaría a cabo mediante un método nuevo por el que todas las materias habrían de ser dispuestas en un «orden dialéctico». A este orden se le dio una forma esquemática en la que los aspectos «generales» o inclusivos de la materia correspondiente aparecerían en primer lugar, descendiéndose desde allí, a través de series de clasificaciones dicotómicas, a los aspectos «especiales» o individuales. Una vez que la materia había recibido su orden dialéctico correspondiente, se la memorizaba siguiendo este orden a partir de la exposición esquemática, el famoso epítome ramista.

Como ha afirmado Ong, la razón real por la que Ramus podía prescindir de la memoria como parte de la retórica «es que todo su esquema de las artes, basado en una lógica tópicamente concebida, es un sistema de memoria local»[3]. Y Paolo Rossi ha observado que, al incorporar la memoria a la lógica, Ramus identificaba el problema del método con el de la memoria[4].

Ramus conocía muy bien los preceptos de la vieja memoria artificial, a la que estaba reemplazando a conciencia, y había sido influido por la crítica que Quintiliano hizo de la memoria. En un importante y, creo, inadvertido pasaje de *Scholae in liberales artes*, Ramus cita las observaciones de Quintiliano acerca de la ineficacia de los lugares y las imágenes para consolidar la memoria, de su recha-

zo a los métodos de Carnéades, Metrodoro y Simónides, y de su recomendación de una vía más simple para memorizar por medio de la división y composición del material. Aprueba y elogia a Quintiliano por estos puntos de vista y se pregunta dónde se ha de encontrar un arte tal de la memoria que nos enseñe a memorizar no con lugares e imágenes, sino «dividiendo y componiendo», según aconseja Quintiliano.

El arte de la memoria [dice Quintiliano] consiste enteramente en la división y la composición. Si, por tanto, nos hacemos con un arte que divida y componga las cosas, habremos encontrado el arte de la memoria. Una doctrina de este jaez está expuesta en nuestros preceptos dialécticos [...] y método [...] Pues el verdadero arte de la memoria es uno y lo mismo que la dialéctica[5].

Así pues, considera Ramus que su método dialéctico para la memorización es el verdadero arte clásico de la memoria, la vía que Quintiliano anteponía a los lugares e imágenes de Cicerón y el autor del *Ad Herennium.*

Aunque Ramus rechaza los *loci* y las *imagines,* con todo, su método incluye algunos de los viejos preceptos. La ordenada disposición había sido uno de éstos; en ella insistieron fuertemente Aristóteles y Tomás de Aquino. En los libros de texto acerca de la memoria de Romberch y Rossellius se enseña la manera de disponer el material en «lugares comunes» inclusivos, dentro de los cuales se hallarían los lugares individuales; esto tiene algo en común con la insistencia ramusiana en el descenso desde los «generales» a los «especiales». Ramus clasifica la memoria en «natural» y «prudencial»; en este último término se puede advertir el influjo de la vieja insistencia en la memoria como parte de la prudencia. Y, como ha apuntado Ong[6], la memorización de epítomes puestos en orden en la página impresa contiene un elemento de visualización espacial. Se debería añadir que también en este punto se percibe la influencia de Quintiliano, quien aconsejaba memorizar a partir de la visualización de la página o tablilla en la que de hecho se había escrito el discurso. En lo que yo disentiría de Ong es en su insistencia de que la visua-

lización espacial con vistas a la memorización era un desarrollo nuevo introducido por el libro impreso[7]. Hay que pensar, más bien, que los epítomes impresos ramistas trasladan al libro impreso los croquis visualmente ordenados y esquematizados de los manuscritos. En sus últimos años, F. Saxl hizo un estudio sobre la transición de las ilustraciones manuscritas a los primeros libros impresos[8]; la transición que hay entre la disposición esquemática en que va el material de los manuscritos y los epítomes impresos ramistas sería un fenómeno paralelo.

Aunque se pueden detectar muchas influencias, aún vivas, del viejo arte de la memoria en el «método» ramista de la memorización mediante el orden dialéctico, sin embargo Ramus se deshace deliberadamente de su aspecto más característico: el uso de la imaginación. Ya no se imprimirán en la imaginación vívidos lugares de iglesias y otros edificios. Y lo que sobre todo desaparece del sistema ramista son las imágenes, las emotivamente percusivas y estimulantes imágenes, cuyo uso se había difundido a través de los siglos desde el arte del retórico clásico hasta esta época. El estímulo «natural» de la memoria ya no es la imagen de la memoria emotivamente excitante; ahora es el orden abstracto del análisis dialéctico que incluso es, para Ramus, «natural», por cuanto el orden dialéctico es natural a la mente.

Un ejemplo puede mostrar el abandono en que la reforma ramista dejó sumido a un antiquísimo hábito mental. Queremos recordar, o enseñar, a un joven el arte liberal de la gramática. Romberch pondría ordenadamente en una columna, trazada en la página impresa, las partes de la gramática –disposición análoga a la de los epítomes ramistas–. Pero Romberch nos enseña que hay que recordar la gramática con una imagen –la fea y vieja Dama Gramática–, y que, según su forma de estimular la memoria, hemos de visualizar los argumentos relativos a sus partes mediante imágenes subsidiarias, inscripciones y otras cosas por el estilo[9]. Bajo la guía del ramismo, lo que hacemos es desintegrar la imagen interna de la vieja Gramática y enseñar a los muchachos a hacer lo propio, reemplazándola con el epítome ramista de la gramática, carente de imagen, que se ha de memorizar a partir de la página impresa.

El éxito extraordinario del ramismo –que en cuanto tal era un

método pedagógico más bien superficial– en países protestantes como Inglaterra se ha de atribuir tal vez al hecho de que suministraba una especie de iconoclastia interna, en correspondencia con la iconoclastia externa. La vieja Gramática del portal de algunas iglesias, esculpida dentro de la serie de las artes liberales, correría la misma suerte externa en un país de protestantismo rampante que la que correría internamente en el ramismo. Sería destrozada. En un capítulo anterior[10] hemos sugerido que la enciclopédica exposición romberchiana de las ciencias teológicas y filosóficas y las artes liberales que habrán de ser memorizadas en sus similitudes corporales, acompañadas por las imágenes de practicantes de cada una de ellas, era acaso un eco distante de la memoria de Tomás de Aquino, tal como la vemos simbolizada en las catorce similitudes de las artes y las ciencias, acompañadas de sus catorce practicantes correspondientes, del fresco de Santa Maria Novella **[lám. 1]**. Si tuviésemos que imaginar algo semejante a las figuras del fresco esculpido en alguna catedral o iglesia inglesa, actualmente encontraríamos vacíos los nichos de las imágenes destruidas o, en caso de subsistir, esas imágenes estarían deterioradas.

Ramus imaginaba que el método de «análisis dialéctico» se podía usar convenientemente para memorizar todos los temas, e incluso para memorizar pasajes de poesía. El primer epítome ramista que apareció impreso es un análisis del orden dialéctico de los lamentos de la Penélope de Ovidio[11]. Como Ong ha señalado, Ramus deja muy claro que el objeto de este ejercicio es capacitar al escolar para que, mediante este método, memorice las veintiocho líneas de Ovidio[12]. A esto se puede añadir que es también evidente que con su método Ramus pretende suplantar el arte clásico. Inmediatamente después del epitomizado «análisis dialéctico» del argumento de las líneas ovidianas, habla de que el arte de la memoria que emplea lugares e imágenes está muy por debajo de su propio método, pues ha de valerse de signos externos y de imágenes construidas artificialmente, en tanto que él se aplica a las partes de la composición de una manera natural. De aquí que la doctrina dialéctica reemplace todas las otras doctrinas *ad memoriam confirmandam*[13]. Pese a que uno vacilaría ante la idea de aconsejar a un escolar construir imágenes

como la del Domicio al que azotaban miembros de la familia Rex, o la de Aesopus y Cimber maquillándose para salir a escena, en calidad de apuntes de la memoria de palabras con vistas a la recitación, sin embargo, uno también se preguntaría qué han pasado a ser en el método ramista el ritmo musical y la imaginería del poema.

Ramus tiene tan constantemente a la vista la vieja memoria artificial cuando la reemplaza por su arte «natural» que llegamos poco menos que a considerar que el método ramista es una nueva transformación del arte clásico, una transformación que conserva e identifica el principio del orden, pero que suprime el aspecto «artificial», el aspecto que cultivaba la imaginación como instrumento capital de la memoria.

Al considerar las reacciones de los modernos del siglo XVI, como Erasmo, Melanchthon y Ramus, ante el arte de la memoria, hemos de tener siempre presente que el arte había llegado a esa época con los colores que le confirió la transformación medieval. Ante ellos aparecía como un arte medieval, como arte que formaba parte de las antiguas arquitectura e imaginería, como arte que habían adoptado y recomendado los escolásticos, como arte particularmente asociado a los frailes y sus sermones. Además, para el humanista era un arte que en los viejos tiempos de la ignorancia se hallaba unido a Tulio, a quien se consideraba autor del *Ad Herennium.* El educador humanista, arrobado por la elegancia de Quintiliano, estaría dispuesto a considerar que su actitud respecto al arte era la actitud más limpiamente clásica según una crítica bien informada. Erasmo era un humanista opuesto a la «barbarie» del Medievo. Melanchton y Ramus eran protestantes opuestos a la escolástica, a la que se había asociado el viejo arte de la memoria. Ramus, con su insistencia en proporcionar un orden lógico a la memoria, adopta de ese modo un aspecto del «aristotelizado» arte escolástico de la memoria, en tanto que rechaza las similitudes corporales, tan íntimamente vinculadas al viejo método didáctico de presentar las verdades morales y religiosas a través de imágenes.

Ramus nunca permitió que sus puntos de vista religiosos se entrometieran en sus obras pedagógicas, pero escribió una obra teo-

lógica, *Sobre la religión cristiana*, en la que deja muy claro cuál era su actitud respecto a las imágenes desde un punto de vista religioso[14]. Cita la prohibición que de las imágenes se hace en el Antiguo Testamento, particularmente en Deuteronomio IV: «Prestad mucha atención; pues no visteis similitud alguna en el día en que el Señor os habló en Horeb surgiendo en medio del fuego: guardaos de corromperos fabricándoos una imagen tallada, la similitud de alguna figura que tenga aspecto de macho o hembra... Y guardaos de elevar vuestros ojos hacia el cielo, y cuando veáis el sol y la luna y las estrellas, y aun las huestes todas de los cielos, no os sintáis impulsados a adorarlos...». Con la prohibición veterotestamentaria de las imágenes talladas, Ramus pone como contraste la idolátrica adoración griega, y pasa entonces a hablar de las imágenes de las iglesias católicas ante las que las gentes se inclinan y queman incienso. Es innecesario citar el pasaje en toda su extensión, pues se adapta al tipo habitual de propaganda protestante contra las imágenes católicas. Este texto nos presenta un Ramus en simpatía con los movimientos iconoclastas que durante su vida bramaron en Francia, Inglaterra y los Países Bajos; y sugeriría que ello es relevante a propósito de su actitud respecto a las imágenes en el arte de la memoria.

No se puede identificar por entero al ramismo con el protestantismo, pues parece que gozó de popularidad entre algunos católicos franceses, particularmente entre la casa de Guisa, de cuyos miembros lo aprendió la reina María de Escocia, emparentada con esa familia[15]. Comoquiera que sea, Ramus terminó siendo un mártir protestante después de su muerte en la Matanza de San Bartolomé, hecho que tiene ciertamente mucho que ver con la popularidad del ramismo en Inglaterra. Y no puede caber duda de que un arte de la memoria que, por estar basado en un orden dialéctico desprovisto de imágenes, se consideraba a sí mismo el verdadero orden natural de la mente haría buenas migas con la teología calvinista.

Si Ramus y los ramistas se oponían a las imágenes del viejo arte de la memoria, ¿cuál iba a ser su actitud frente a la transformación ocultista del arte en el Renacimiento, con todo su uso de la magia y de «imágenes talladas» de las estrellas como imágenes de la memo-

ria? Seguramente, respecto a esta forma del arte su desaprobación habría de ser aún más profunda.

Aunque el ramismo tiene a la vista el viejo arte de la memoria y retiene algo de su orden, en tanto que desecha lugares e imágenes está, con todo, en muchos aspectos más unido a ese otro tipo de «memoria artificial» que no derivaba de la tradición retórica, y que tampoco hacía uso alguno (en su forma genuina) de imágenes. Estoy hablando, por supuesto, del lulismo. El lulismo, como el ramismo, incluía la lógica dentro de la memoria, pues el arte luliano, en cuanto memoria, memorizaba los procesos lógicos del intelecto. Y otro aspecto característico del ramismo, la ordenación o clasificación de los temas según el orden de descenso desde los «generales» hasta los «especiales», es una noción implícita en el lulismo que habla del ascenso y el descenso por la escala del ser desde los especiales hasta los generales y desde los generales hasta los especiales. Esta terminología la usa específicamente Llull a propósito de la memoria en su *Liber ad memoriam confirmandam*, donde se afirma que se ha de dividir la memoria en generales y especiales, y que los especiales descienden de los generales[16]. En el lulismo los «generales» son, por supuesto, los principios del arte, que se fundan en Dignidades divinas. La manera arbitraria con la que el ramismo impone su «orden dialéctico» a no importa qué rama del saber recuerda muy fuertemente al lulismo que pretendía unificar y simplificar toda la enciclopedia del saber imponiendo la sucesión de B a K y los diferentes procedimientos del arte a toda materia que le saliese al paso. El ramismo en cuanto memoria, con la memorización de toda materia mediante el orden dialéctico del epítome[17], es un proceso análogo al lulismo en cuanto memoria, con su memorización de toda materia mediante la memorización de los procedimientos del arte en correspondencia con la materia en cuestión.

No puede caber la menor duda de que la génesis del ramismo debe algo a la reviviscencia renacentista del lulismo. Sin embargo, hay muy profundas diferencias entre ambos. El ramismo es un superficial juego infantil si lo comparamos con las sutilezas del lulismo en sus tentativas de basar la lógica y la memoria en la estructura del universo.

En cuanto método de la memoria, el ramismo se mueve claramente en una dirección diametralmente opuesta a la de la memoria ocultista del Renacimiento, que procura intensificar el uso de imágenes y la imaginación, que se esfuerza en introducir imágenes en el lulismo carente de ellas. Y aún hay en este punto un problema que sólo puedo sugerir, sin pretender resolverlo.

¿Sería posible que Giulio Camillo, con su retórica ocultista, que implicaba una nueva y misteriosa especie de aleación de tópicos lógicos y de lugares de la memoria, y que implicaba asimismo un interés especial por la retórica de Hermógenes[18], fuese el iniciador efectivo de algunos de los nuevos movimientos retóricos y metodológicos del siglo XVI? Johannes Sturm, tan importante en los nuevos movimientos, prosiguió también el empeño de recuperar a Hermógenes[19]. Y Sturm conocía ciertamente a Giulio Camillo y su Teatro de la Memoria[20]. Sturm era el protector de Alessandro Citolini, de cuya *Tipocosmia* se decía que la había «robado» de los papeles del Teatro de Camillo[21]. Si esto es verdad, Citolini «robó» sólo una exposición ordenada y enciclopédica de materias y temas –pues eso es la *Tipocosmia*–, mas sin imágenes, ya que no hay imágenes o descripciones de imágenes en la *Tipocosmia*. Lo que estoy sugiriendo –en forma de preguntas o insinuaciones que dejo a futuros investigadores– es que Camillo pudo dar principio, desde su plano trascendental u ocultista, a un movimiento de la memoria retórico-metodológico que habrían continuado, aun cuando racionalizándolo con la omisión de las imágenes, gentes como Sturm y Ramus.

Dejando al margen las indigestas y discutibles sugerencias del párrafo precedente, podríamos afirmar que el francés Ramus habría conocido el Teatro de Camillo, tan famoso en Francia. Si con seguridad supiésemos que lo conocía, se suscitaría la posibilidad de que el orden dialéctico de la memoria ramista, que desciende de «generales» a «especiales», pudiera incluir algo así como una reacción consciente contra el método ocultista del Teatro, que dispone el saber bajo los «generales» de los planetas, a partir de los cuales desciende toda la muchedumbre de las cosas «especiales» del mundo.

Cuando echamos una mirada a las actitudes filosóficas ramusianas, aparece el hecho curioso de que en ellas, tras el aparentemen-

te intenso racionalismo de su «orden dialéctico», emerge una buena cantidad de misticismo. Los puntos de vista filosóficos de Ramus se pueden tomar de sus dos primeras obras, en las que enunció su método dialéctico –las *Aristotelicae animadversiones* y las *Dialecticae institutiones*–. Prometeo, dice, fue el primero que abrió las fuentes de la sabiduría dialéctica, a cuyas prístinas aguas Sócrates fue el último en llegar. (Compárese esto con la secuencia de la *prisca theologia* de Ficino, en la que la sabiduría antigua, a través de una línea de sucesores, llega como último descendiente a Platón[22].) La antigua, verdadera y natural dialéctica fue, dice Ramus, sin embargo, echada a perder y arruinada por Aristóteles, quien introdujo en la dialéctica la artificialidad y la falsedad. Ramus concibe que su misión es restaurar el arte de la dialéctica en su forma «natural», en su naturaleza prearistotélica, socrática y prístina. Esta dialéctica natural es la imagen en la *mens* de la eterna luz divina. El retorno a la dialéctica es un retorno a la luz desde las sombras. Es la manera de ascender y descender de los especiales a los generales, de los generales a los especiales, como la áurea cadena homérica que va de la tierra al cielo, del cielo a la tierra[23]. Ramus usa repetidamente la «áurea cadena» como imagen de su sistema, y en un largo pasaje de las *Dialecticae institutiones* utiliza la mayoría de los principales temas del neoplatonismo renacentista, incluyendo la inevitable cita de Virgilio *Spiritus intus alit*, y exalta su dialéctica natural y verdadera al punto de considerarla una especie de misterio neoplatónico, una vía para retornar a la luz de la *mens* divina desde las sombras[24].

Visto desde esta perspectiva del pensamiento, el método dialéctico de Ramus empieza a perder algo de su aparente racionalidad. Es una «sabiduría antigua» lo que Ramus está reviviendo. Es una visión de la naturaleza de la realidad por la que se podrá llevar a la unidad la multiplicidad de las apariencias. Imponiendo a toda materia el orden dialéctico, la mente podrá ascender y descender desde los especiales a los generales y viceversa. El método ramista empieza a parecer poco menos que una concepción mística al estilo del arte de Ramón Llull, que impone las abstracciones de las Dignidades divinas a todas las materias y de ese modo logra el ascenso y el descenso. Y tampoco parece ahora muy distinto en su objetivo del

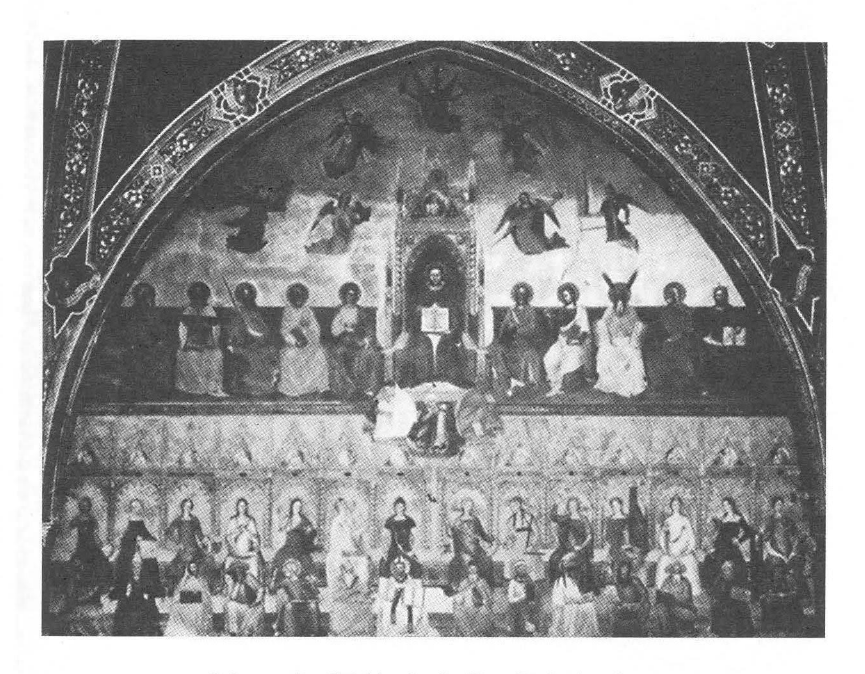
Teatro de Camillo, que suministra el unificador ascenso y descenso por medio de ordenaciones de imágenes, o del método bruniano que en *Sombras* se esfuerza por dar con el sistema unificador por el que la mente pueda regresar desde las sombras a la luz.

De hecho, muchos se afanaban entonces en encontrar puntos de contacto y fusión en todos los métodos y sistemas de esta índole. Como ya hemos visto, el lulismo fue fundido con el arte de la memoria; hubo asimismo algunos intentos de fundirlo con el ramismo. La búsqueda del método por vías infinitamente complejas e intrincadas, ocultistas o racionales, lulistas, ramistas, etc., es una característica principalísima de este período. Y la instigación, origen y raíz común de todos estos esfuerzos a la busca del método, tan cargados de consecuencias de cara al futuro, está en la memoria. Todo aquel que desee explorar los orígenes y el desarrollo del pensamiento metodológico ha de estudiar el arte de la memoria, en su transformación medieval, en su transformación ocultista, ha de estudiar la memoria como lulismo, la memoria como ramismo. Y cuando esta historia esté escrita del todo, quizá revele que la transformación ocultista de la memoria fue un estadio importante en todo el proceso de la búsqueda del método.

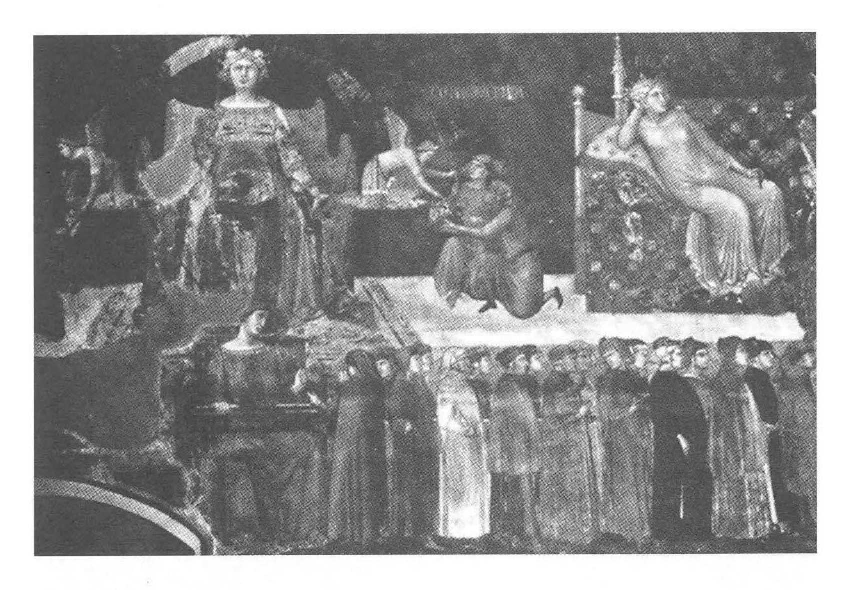
Cuando tomamos cierta distancia histórica vemos que todos los métodos de la memoria tienen determinados denominadores comunes, mas cuando los analizamos con detalle o desde el punto de vista de los contemporáneos, percibimos que un gran abismo separa a un Petrus Ramus de un Giordano Bruno. Las semejanzas superficiales residen en que ambos pretenden descender de la sabiduría antigua –Ramus de una sabiduría socrática y prearistotélica, Bruno de una sabiduría egipcia pregriega y hermética–. Ambos son violentamente antiaristotélicos, aunque por razones distintas. Ambos hacen del arte de la memoria el instrumento de una reforma. Ramus reforma el método de enseñanza valiéndose de su método de la memoria basado en el orden dialéctico. Bruno enseña un arte ocultista de la memoria como instrumento de una reforma religiosa hermética. Ramus descarta la imaginería y la imaginación, y regula la memoria con órdenes abstractos. Bruno hace de la imagine-

ría y la imaginación la clave magna de una organización significativa de la memoria. Ramus rompe la continuidad con el viejo arte clásico en su transformación medieval. Bruno proclama que su sistema ocultista es aún el arte de Tulio, Tomás y Alberto. El uno es el pedagogo calvinista que suministra un método simplificado de enseñanza; el otro es el apasionado ex fraile que usa la memoria ocultista como técnica mágico-religiosa. Ambos se encuentran en polos opuestos; representan tendencias totalmente contrarias del Renacimiento tardío.

Entre los «pedantes» a los que Bruno ataca al comienzo de *Sombras* por su menosprecio del arte de la memoria, debemos incluir no sólo a los críticos humanistas, sino también a los ramistas, con su campaña feroz contra el uso de imágenes en la memoria. Si bien Erasmo no pensó mucho acerca del Teatro de Camillo, ¿qué habría pensado Ramus, de haber vivido, acerca de las *Sombras* de Bruno? El «archipedante de Francia», que es como Bruno llamaba a Ramus, se habría sentido seguramente horrorizado por la manera que tiene Bruno de ascender y descender, de llegar a la luz a partir de las sombras.



Lám. 1. La Sabiduría de Tomás de Aquino,
fresco de Andrea da Firenze, Sala Capitular
de Santa Maria Novella, Florencia (foto: Alinari).

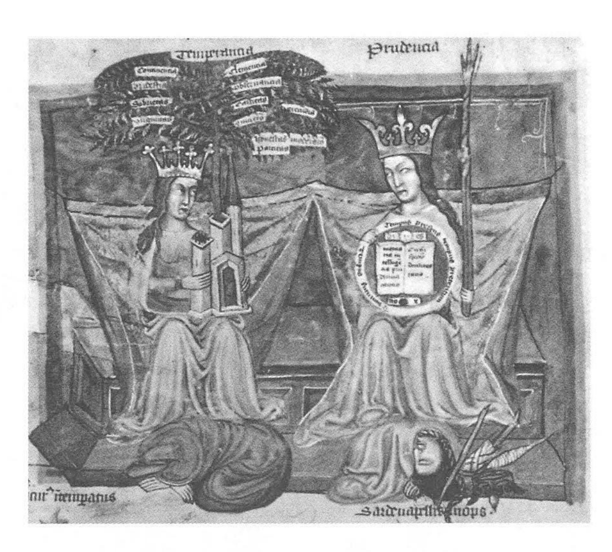


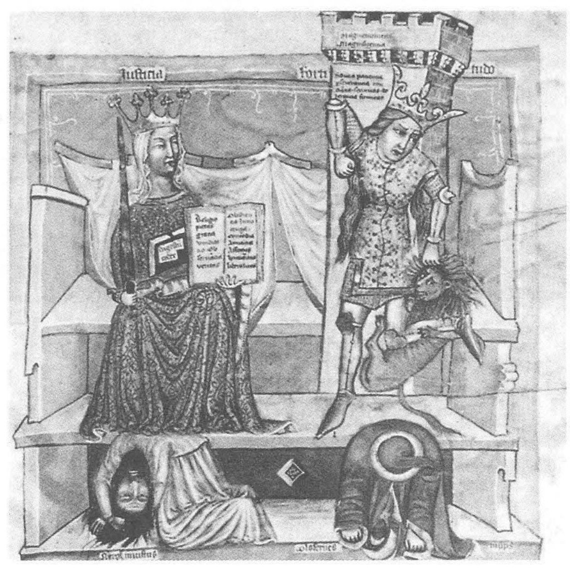
Lám. 2. Justicia y Paz,
fresco de Ambrogio Lorenzetti (detalle),
Palazzo comunale, Siena (foto: Alinari).



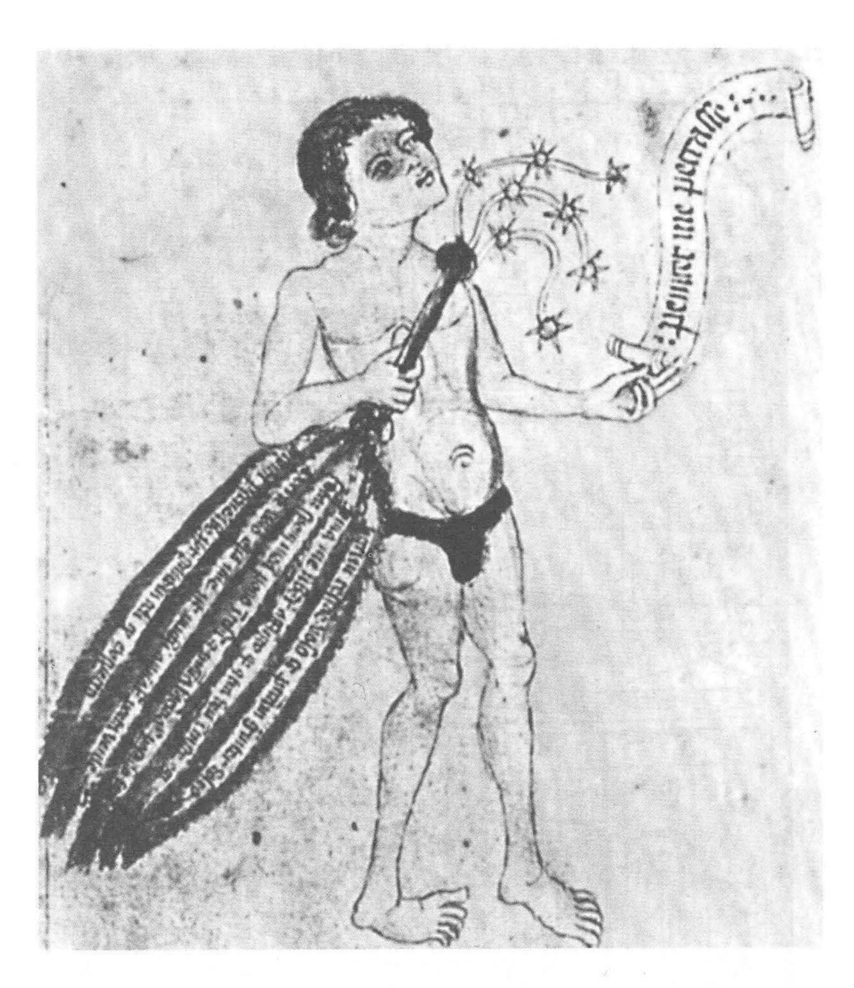


Lám. 3. (a) Caridad. (b) Envidia.
Frescos de Giotto, Cappella degli
Scrovegni, Padua (fotos: Alinari).

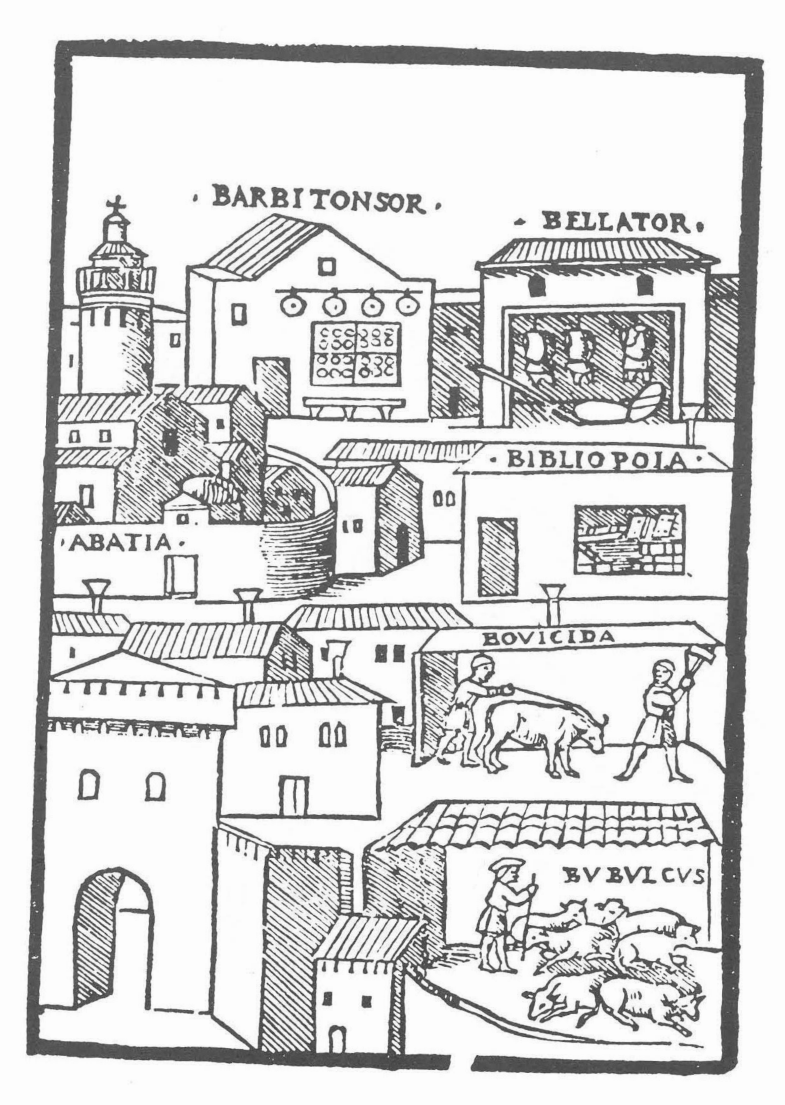




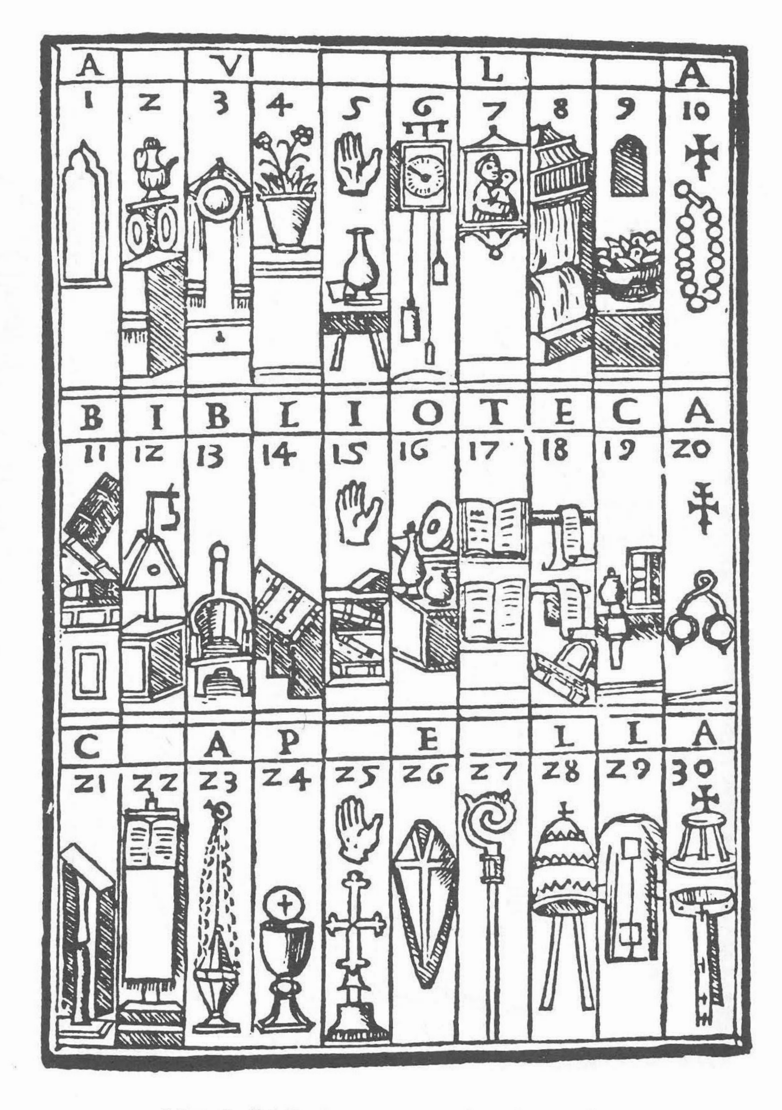
Lám. 4. (a) Templanza, Prudencia.
(b) Justicia, Fortaleza.
En un manuscrito italiano del siglo XIV,
Viena, Biblioteca Nacional (MS 2.639).



Lám. 4. (c) Penitencia.
En un manuscrito alemán del siglo XV,
Biblioteca Casanatense, Roma (MS 1.404).



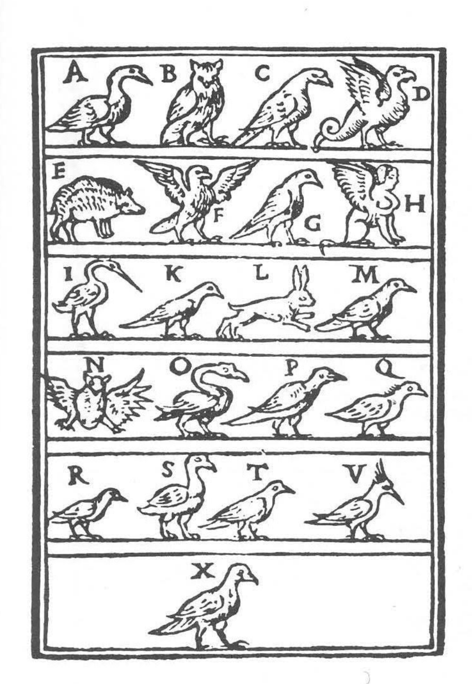
Lám. 5. (a) Sistema de la memoria de la Abadía.

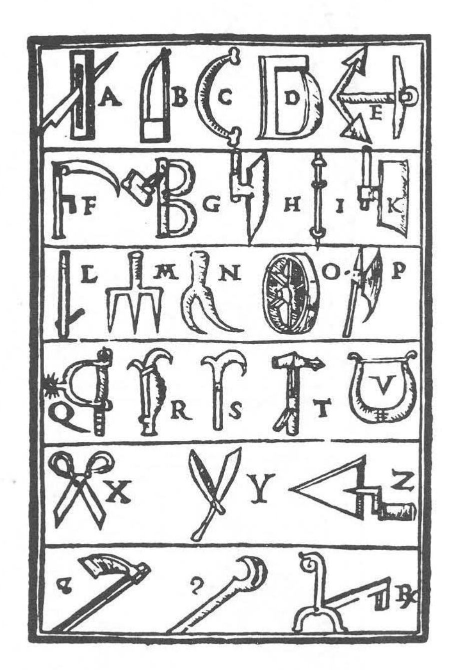


Lám. 5. (b) Imágenes que se han de emplear
en el sistema de la memoria de la Abadía,
en Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie,*
Venecia 1533.

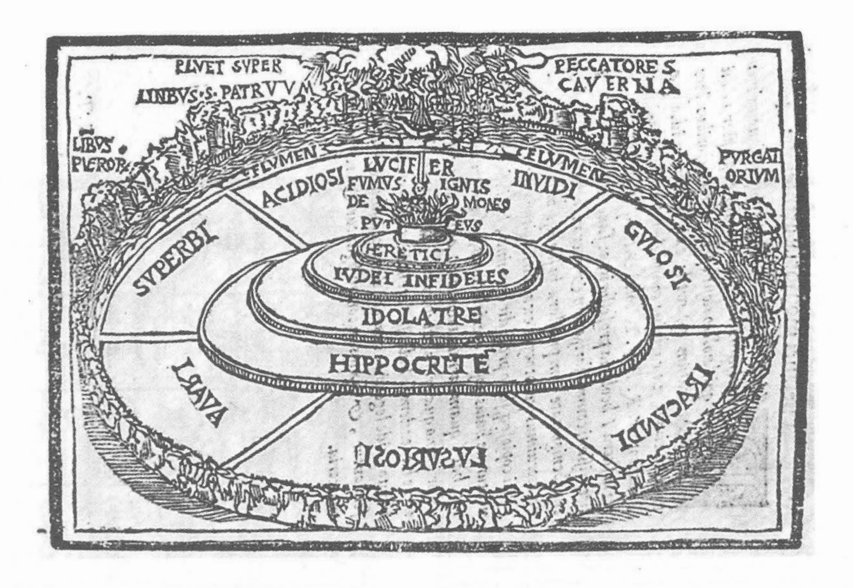


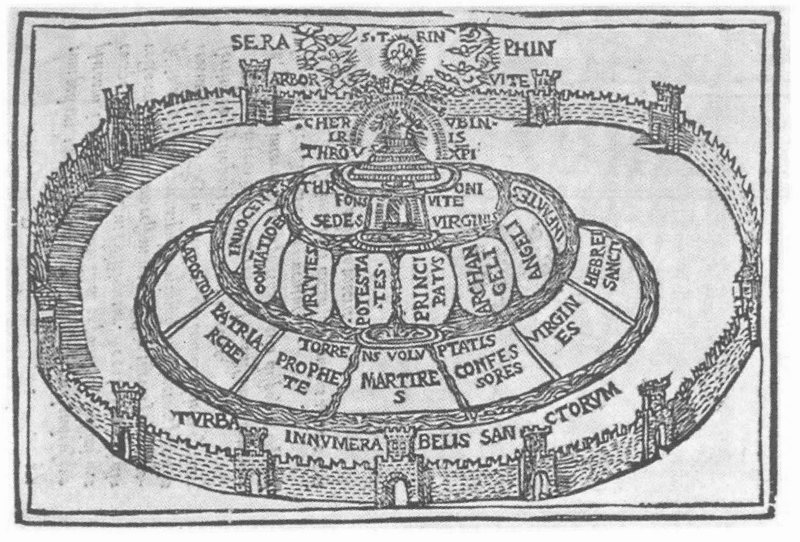
Lám. 6. (a) La Gramática como imagen
de la memoria, del *Congestiorium artificiose memorie*
de Johannes Romberch, Venecia 1533.



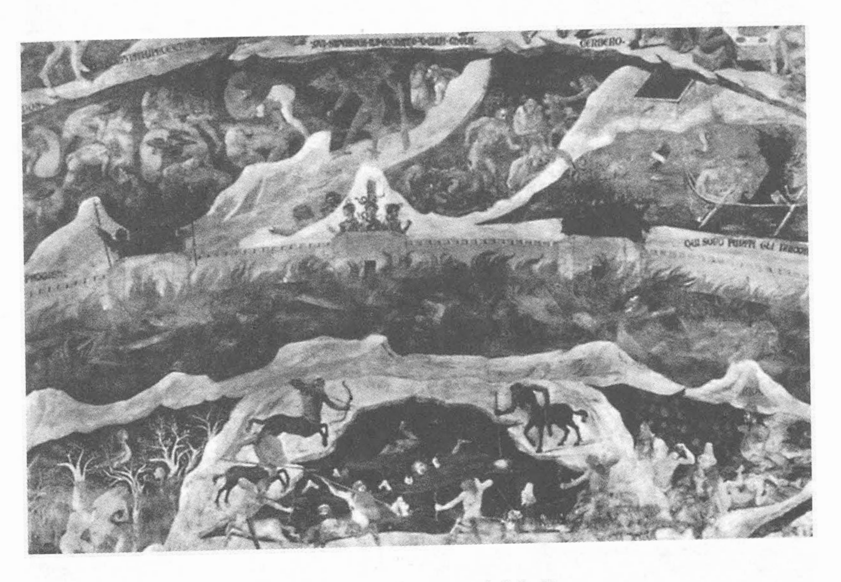


Lám. 6. (b) y (c) Alfabetos visuales
empleados para inscripciones sobre la Gramática,
en Johannes Romberch, *Congestorium*
artificiose memorie, Venecia 1533.

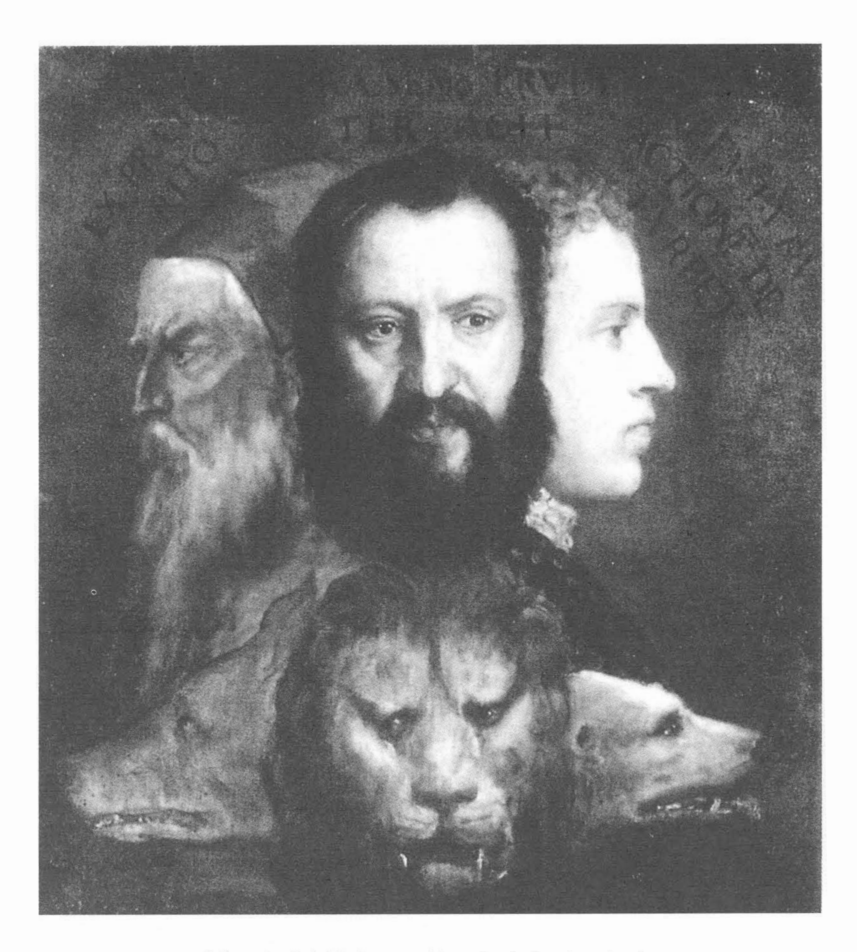




Lám. 7. (a) El Infierno como imagen de memoria artificial.
(b) El Paraíso como imagen de memoria artificial.
En Cosmas Rossellius, *Thesaurus artificiosae memoriae,* Venecia 1579.

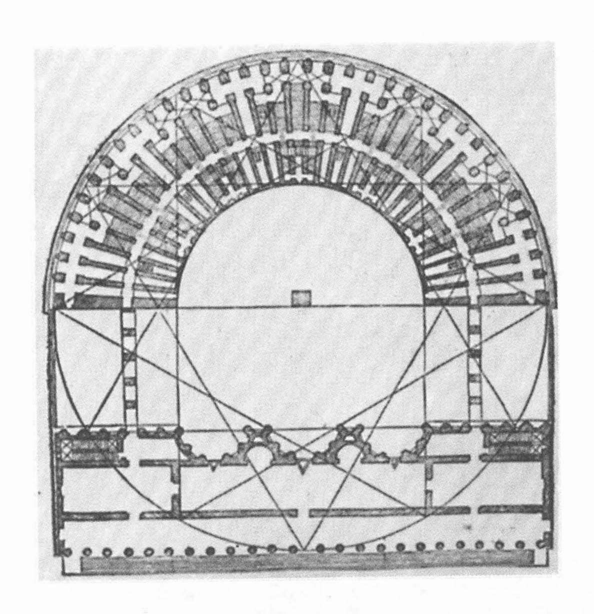


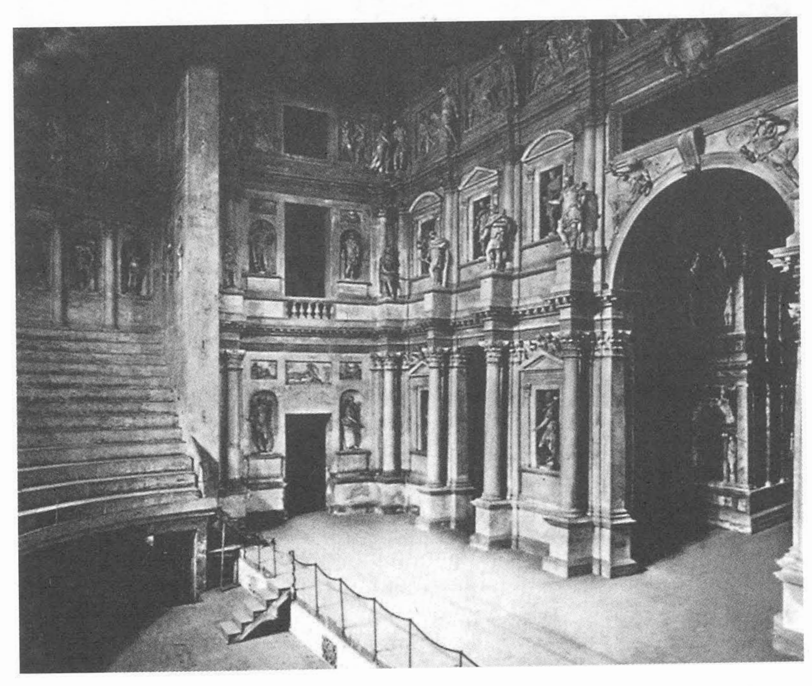
Lám. 8. (a) Los lugares del Infierno,
fresco de Nardo di Cione (detalle),
Santa Maria Novella, Florencia (foto: Alinari).



Lám. 8. (b) Tiziano, *Alegoría de las tres partes de la Prudencia* (National Gallery).

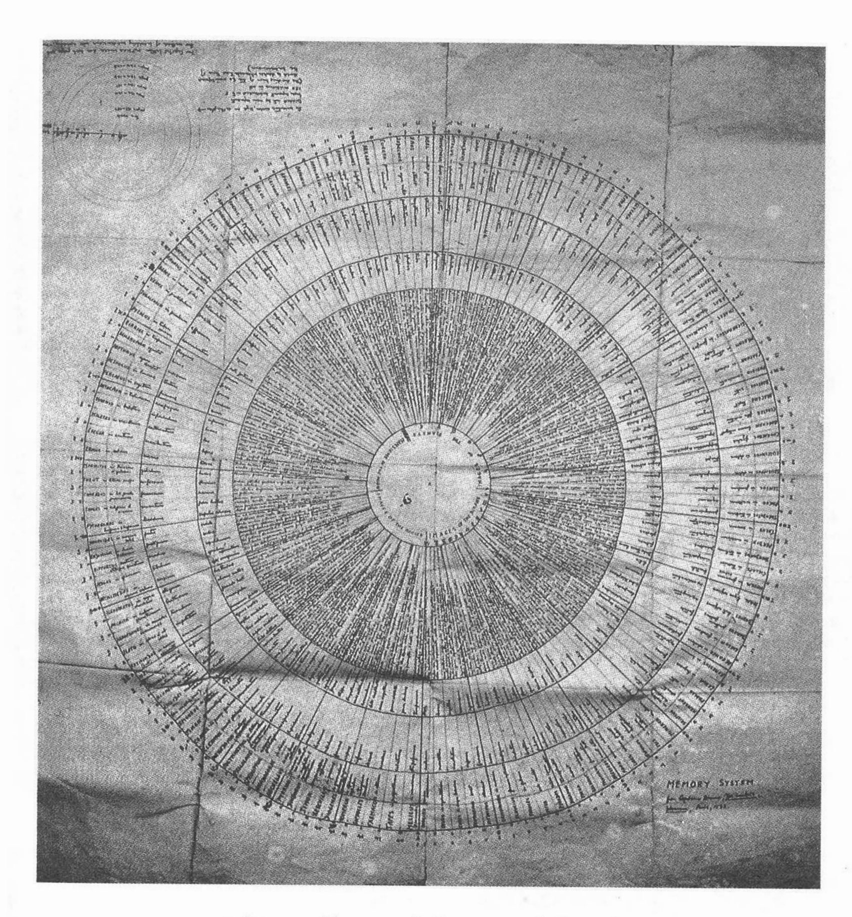
Lám. 9. (a) Reconstrucción del teatro romano de Palladio, en Vitruvio, *De architectura cum commentariis Danielis Barbari*, Venecia 1567.
(b) Palladio, Teatro Olímpico, Vicenza (foto: Alinari).







Lám. 10. Ramón Llull con las escalas de su arte. Miniatura del siglo XIV, Karlsruhe (Cod. St. Petrus 92).



Lám. 11. Sistema de la memoria basado
en *De umbris idearum* (*Sombras*),
de Giordano Bruno, París 1582.

IMAGINES FACIERVM

signorum ex Teucro Babilonico quæ ad vsum presentis artis quam commode trahi possunt.

Aries.

AA 

Ascendit in prima facie arietis homo niger, immodicæ staturæ, ardentibus oculis, seuero vultu, stans candida precinctus palla.

Ae In secunda mulier non inuenusta, alba induta thunica, pallio veró tyrio colore intincto superinduta, soluta coma, & lauro coronata.

Ai In tertia homo pallidus ruffi capilli rubris indutus vestibus, in sinistra auream gestans armillam, & ex robore baculum in dextra, inquieti & irascentis præ se ferens vultum cum cupita bona nequeat adipisci nec præstare.

Taurus.

AO 

In prima Tauri facie Nudus arans, de palea pileum intextum gestans, fusco colore, quem sequitur rusticus alter femina iaciens.

Av In Secunda Clauiger nudus, & coronatus aureum baltheum in humeris gestans & in sinistra sceptrum.

Ba In tertia vir sinistra serpentem gestans & dextera hastam siue Sagittam, ante quem testa ignis, & aquæ lagena.

Gemini.

Be 

In prima geminorum facie, vir paratus ad seruiendum, virgam habens in dextera. Vultu hilari atque iocundo.

Bi In secunda, homo terram fondiens & laborans: iuxta quem tibicen nudis saltans pedibus & capite.

Bo In tertia Morio tibiam dextera gestans, in sinistra passerem & iuxta illum vir iratus apprehendens baculum.

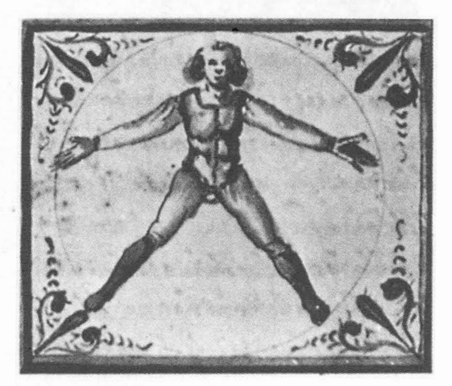
Lám. 12. (a) Imágenes de los decanos de Aries. (b) Imágenes de los decanos de Tauro y Géminis, en Giordano Bruno, *De umbris idearum* (*Sombras*), Nápoles 1886.

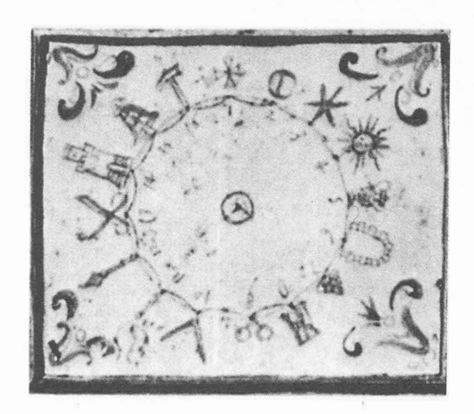
Lám. 13. Dibujos ilustrativos de los principios del arte de la memoria, en Agostino del Riccio, *Arte della memoria locale*, 1595, Biblioteca Nazionale, Florencia (MS. II, I, 13).



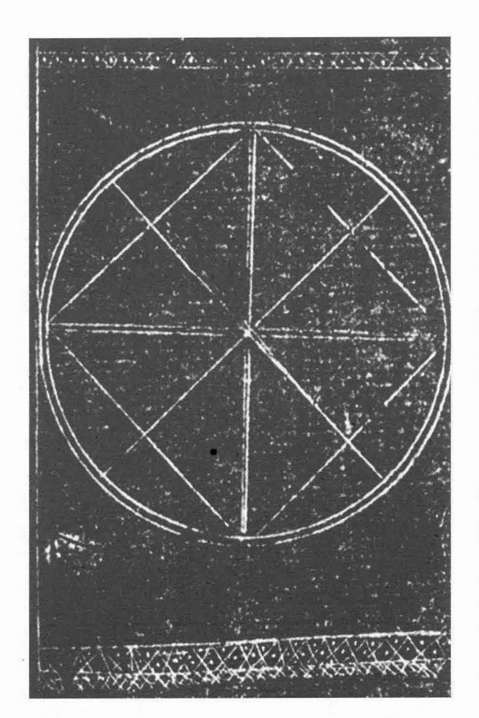


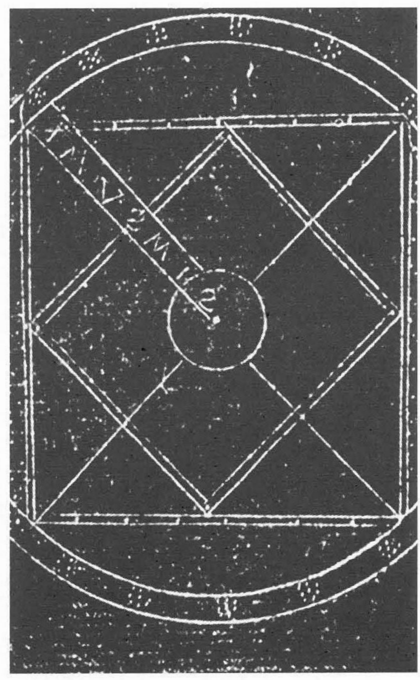




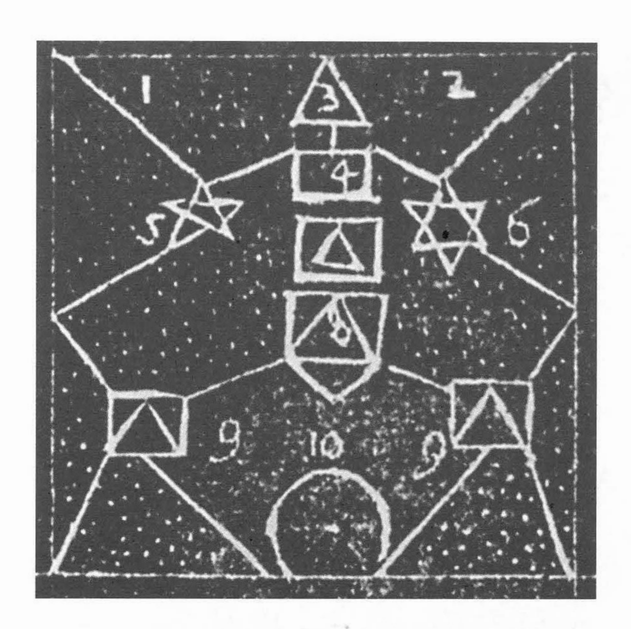


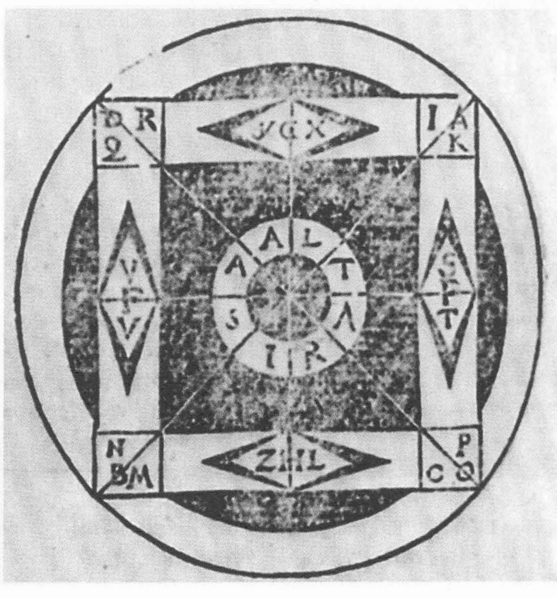






Lám. 14. (a) «El cielo».
(b) «La rueda del alfarero».
«Sellos» de los *Triginta sigilli*, etc.,
de Giordano Bruno, Londres 1583.
(c) Sistema de la memoria de la *Figuratio Aristotelici physici auditus* de Giordano Bruno, París 1586.
(d) Sistema de la memoria del *De imaginum compositione* de Giordano Bruno, Frankfurt 1591.


1
2
3
4
5
6
8
9
10
9


R
I A
K
A L
A
T
S
I R
N
BM
P
C

·7



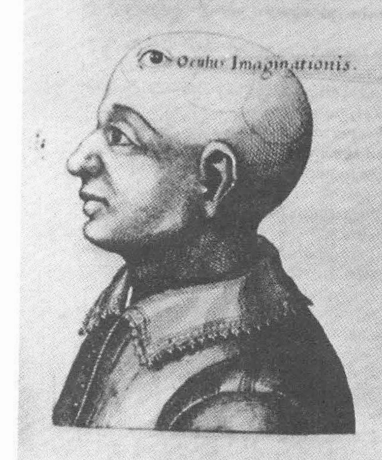
TRACTATUS PRIMI.

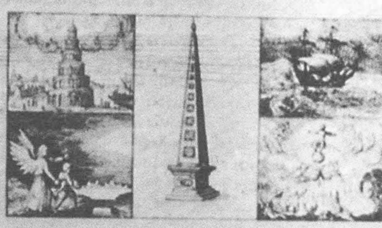
SECTIONIS II.

PORTIO III.

Deanimæ memorativæ ſcientia, quæ vulgo ars memoriæ vocatur.

ARS MEMORIÆ.





TRA.

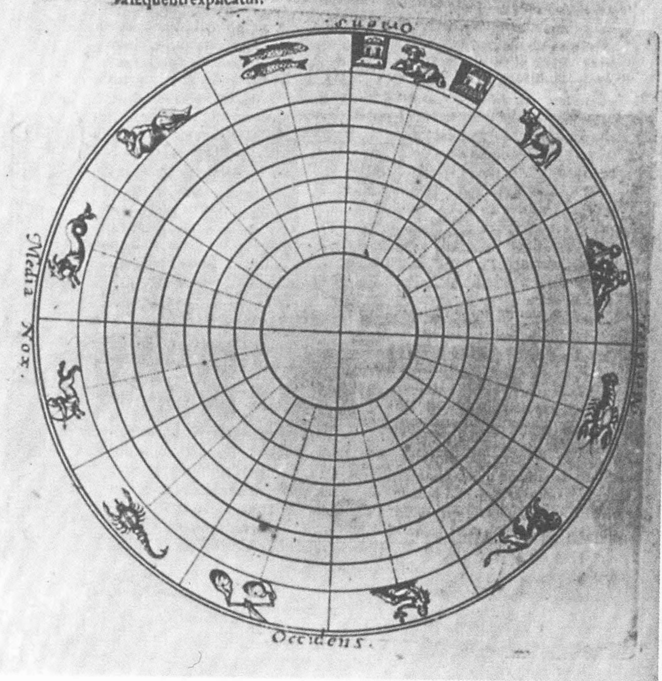
Lám. 15. Página primera del *Ars memoriae* del *Utriusque Cosmi... Historia*, t. II, de Robert Fludd, Oppenheim 1619.

54 TRACT. I. SECT. II. PORT. III. LIB. I.

CAP. IX.

De loco communi artis rotundæ, deque ejus partitione in propriis locis pro vocabulorum recordatione.

LOcus communis artis rotundæ eſt pars mundi ætherea, ſcilicet orbes cœleſtes, numerando ab octava ſphæra, & finiendo in ſphæra Lunæ. Partitionem autem ejus *duplicē* fecimus; *unam* ſcilicet *ratione loci & ordinis* qua eum naturaliter primùm ſecundùm Zodiaci diſtinctionem in duodecim æquales partes diſtribuimus, quas ſigna cœleſtia Aſtrologi vocaverunt; *Alteram* verò *ratione temporis*, in qua fit ſubdiviſio: Nam, quia primum mobile, curſum ſuum raptum uno die naturali perficit (ab oriente nempe in occidentē) idcirco quælibet diei hora reſpondet quinque Zodiaci gradibus, quod quidem ſpatium eſt dimidia ſigni pars. Signi autem longitudo delineat motum Solis quantitate unius horæ diei. Peracto Zodiaco vel octava ſphæra incipiendum cum cœlo Saturni & ſic in cæteris peripheria cœli medii verſus ſphæram ignis deſcendendo, ut in figura ſequenti explicatur.



Lám. 16. El Zodíaco, en el *Ars memoriae*, de Robert Fludd.

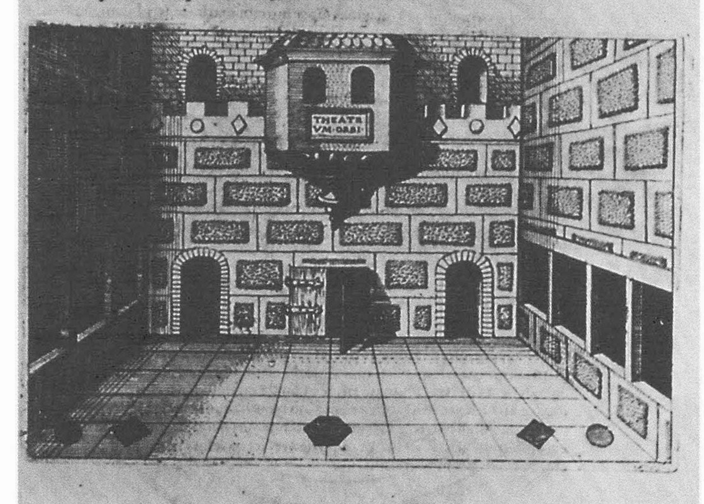
DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. 55

Loci iterum *temporales* sunt *duplices*, cùm *alius* sit orientalis, qui ſcilicet in eodem ſigno orientalem mundi plagam reſpicit, atque hunc locum theatro albo impleri imaginabimur: *Alius* verò *occidentalis*, ſive occidentalis ſigni portio, in qua ponetur theatrum quoddam nigrum, de quo poſteà dicemus.

CAP. X.

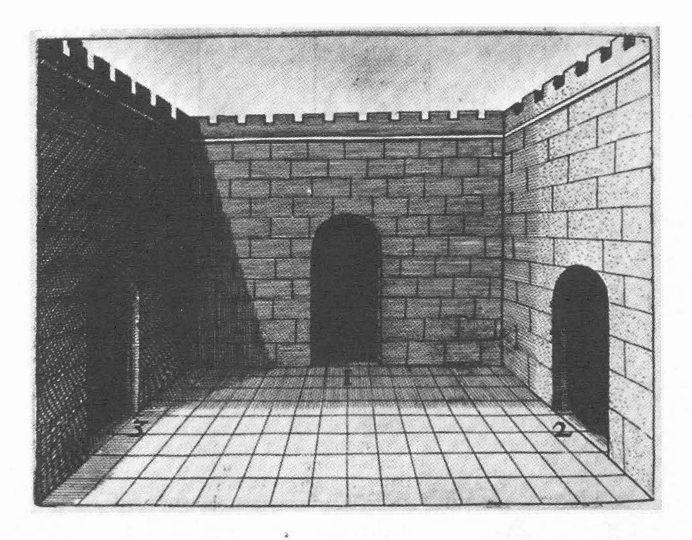
De theatri orientalis & occidentalis deſcriptione.

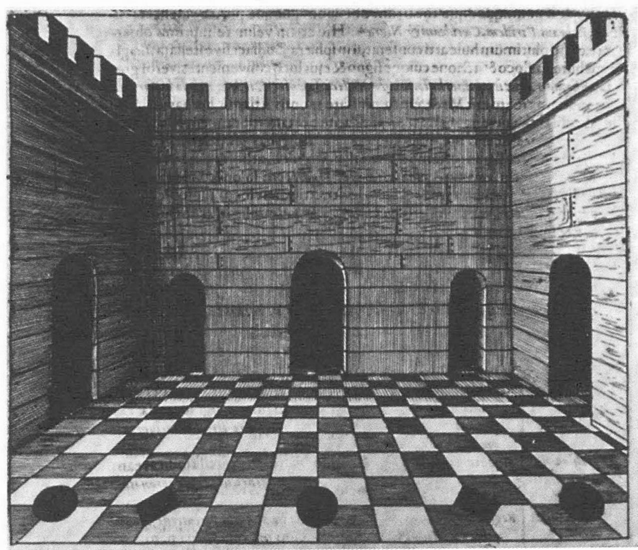
T*Heatrum* appello illud, in quo omnes vocabulorum, ſententiarum, particularum orationis ſeu ſubjectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comœdiæ & tragœdiæ aguntur, demonſtrantur. Hujuſmodi theatrorum *ſpeciem unam* in puncto orientis ſitam eſſe imaginabimini; quæ realis ſeu corporea, ſed quaſi vapore æthereo conſideranda erit: Sitque illa theatri umbra ſimilitudinibus ſpirituum agentium repleta. *Primum* ergo theatrum habebit colorem album, lucidum & ſplendidum, præ ſe ferens diem, diurnaſque actiones. Quare in oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente ſe attollens diem incipit, claritatemque mundo pollicetur: *Secundum* verò fingetur imbutum colore nigro, fuſco & obſcuro: illudque in Occidente poſitum imaginaberis, quia Sol in Occidente exiſtens noctem & obſcuritatem brevi venturam denunciat. Quodlibet autem horum theatrorum habebit *quinque portas* ab invicem diſtinctas, & ferè æquidiſtantes, quarum uſus poſteà demonſtrabimus.



CAP.

Lám. 17. El Teatro, en el *Ars memoriae*, de Robert Fludd.

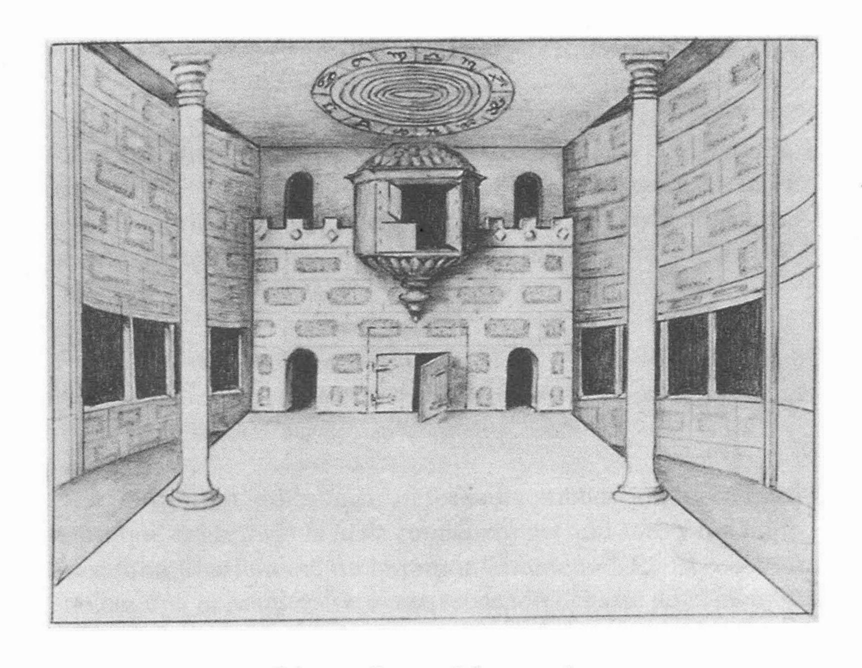




Lám. 18. (a) Teatro secundario.
(b) Teatro secundario.
En el *Ars memoriae*, de Robert Fludd.



Lám. 19. Boceto del teatro del Cisne, de De Witt,
Biblioteca de la Universidad de Utrecht.



Lám. 20. Boceto del escenario
del teatro del Globo basado en Fludd.

Capítulo XI
Giordano Bruno: el secreto de los *Sellos*

Debe de haber sido poco después de su llegada a Inglaterra, a comienzos de 1583, cuando Bruno publicó el enorme volumen sobre la memoria al que hago referencia con el nombre de *Sellos*[1], aunque realmente se compone de cuatro apartados:

Ars reminiscendi
Triginta sigilli
Explanatio triginta sigillorum
Sigillus Sigillorum.

La portada no indica lugar ni fecha de publicación, pero es casi seguro que el libro vio la luz a comienzos del año 1583 y fue impreso por John Charlewood, un impresor londinense[2]. El *Ars reminiscendi* no era una obra nueva sino una reedición del arte de la memoria de *Circe*[3], publicada un año antes en París y en la que se había aplicado a los terroríficos encantamientos que Circe dirige a los siete planetas[4]. Estos encantamientos, que daban un carácter obviamente mágico al subsiguiente arte de la memoria ante los lectores parisienses (que asimismo podrían haber leído las ocultistas *Sombras*), no están incluidos en la reimpresión que Bruno publicase en Inglaterra. Sin embargo, la reimpresión inglesa va seguida de nuevos materiales, a saber, *Treinta Sellos, Explicación de los Treinta Sellos* y *Sello de los Sellos.*

Si todos los lectores de *Sombras* bruniano han pasado por alto el sistema mágico de la memoria, no es menos cierto que los lectores de *Sellos* tampoco han hecho más progresos con esta obra. ¿Qué son estos «sellos»? Como paso previo a mi tentativa de responder a esa pregunta, invito al lector a que me acompañe a buscar una o dos páginas en Florencia, donde practicaremos juntos el arte de la memoria.

Agostino del Riccio era un fraile dominico del convento florentino de Santa Maria Novella, que escribió en 1595 un *Arte della memoria locale* para uso de «jóvenes caballeros estudiosos». Este breve tratado nunca fue publicado, pero existe su manuscrito en la Biblioteca Nazionale de Florencia[5]. Está ilustrado con siete dibujos destinados a hacerle claros al joven gentilhombre de Florencia los principios del arte de la memoria.

«El rey» **[lám. 13 a]** muestra a un rey que golpea su frente; representa la «memoria local», y alude con este gesto a la memoria local que tan provechosa es para los predicadores, oradores, estudiantes y toda clase de gente[6].

En «El primer consejero» **[lám. 13 b]** aparece un hombre tocando un globo en el que se encuentran todos los lugares –ciudades, castillos, tiendas, iglesias, palacios–. Con él se representa el primer precepto del arte, y en este punto el fraile expone las habituales reglas de lugares. Pone también como ejemplo de lugares de la memoria la iglesia de Santa Maria Novella: se comienza por el altar principal, donde colocarás la Caridad; continúas dando la vuelta a la iglesia, en cuyo altar de Ciodi ubicarás, tal vez, la Esperanza; en el altar de Gaddi, la Fe; prosigues así colocando en todos los altares de las otras capillas, en la pila de agua bendita, en las tumbas, y así sucesivamente, hasta que, terminada la vuelta, llegas al punto de partida[7]. Como se puede apreciar, el fraile nos enseña el anticuado método de usar el arte para recordar las virtudes.

En «El segundo consejero» **[lám. 13 c]** se representa a un hombre rodeado de varios objetos, entre los que hay una estatua, o, más bien, un busto sobre un pilar. De este modo simboliza el precepto «usa imágenes». Éstas pueden ser imágenes de objetos reales o imaginarios; podemos asimismo usar figuras hechas por escultores y artistas. El señor Niccolo Gaddi tiene en su galería algunas bellas estatuas que son provechosas como imágenes de la memoria[8]. Tras este vislumbre de una memoria artísticamente amueblada se nos presentan aquellas listas alfabéticas que constituyen un aspecto tan fatigoso de los tratados de la memoria. Las listas de Riccio incluyen artes mecánicas, santos y familias florentinas.

«El primer capitán o la línea recta» descubre a un hombre cuyo

cuerpo atraviesa una línea vertical. Sobre ella se han de ubicar los doce signos del zodíaco, según las partes del cuerpo sobre las que gobiernan, y se los ha de recordar en estos lugares como sistema de la memoria[9].

«El segundo capitán o la línea circular» **[lám. 13 d]** muestra a un hombre inscrito en un círculo con piernas y brazos extendidos. En los lugares de su cuerpo se han de recordar los cuatro elementos y los once cielos; tierra, pies; agua, rodilla; aire, costados; fuego, brazo; Luna, mano derecha; Mercurio, antebrazo; Venus, hombro derecho; Sol, cabeza; Marte, hombro izquierdo; Júpiter, antebrazo izquierdo; Saturno, mano izquierda; esfera de las estrellas fijas, hombro izquierdo; esfera cristalina, cintura; *primum mobile*, rodillas; Paraíso, bajo el pie izquierdo[10].

En «El tercer capitán o la línea transversal» **[lám. 13 e]** se ven doce pequeños objetos situados en círculo. El fraile explica que él memoriza estos objetos en lugares de la Via della Scala[11]. Quienes conozcan Florencia recordarán que aún hoy esta calle llega hasta la Piazza Santa Maria Novella. En el Tabernáculo de esta calle nuestro fraile memoriza a un religioso con su cruz (véase la cruz en el ápice del círculo); en la puerta de la primera casa de la hilera de casas viejas, recuerda una estrella; en la puerta de la casa de Jacopo di Borgho, un sol; y así sucesivamente. Pone también en práctica su método en una celda de los padres dominicos, a la que divide en lugares de la memoria, memorizando de esta manera, por ejemplo, aquel bello pensamiento de Job sobre las siete miserias del hombre[12].

«La comida y el sirviente» **[lám. 13 f]** presenta a un hombre que porta alimento y bebida. La memoria local es como comer y beber. Si comiésemos todo el alimento de una sola vez tendríamos una indigestión; así pues, lo dividimos en comidas separadas. De la misma manera hemos de obrar con la memoria local; «si tratamos de memorizar inmediatamente al levantarnos de la cama doscientas nociones, o doscientos artículos de Santo Tomás, forzaremos en demasía la memoria»[13]. Por consiguiente, toma pequeñas dosis de memoria local. Quizás algún día te eleves a las alturas del famoso predicador Francesco Panigarola, del que se decía que usaba cien mil lugares[14].

Este fraile no había oído hablar de las excitantes transformaciones renacentistas del arte de la memoria. Pertenece al viejo orden de cosas. Ubicando las imágenes de la memoria en lugares de la memoria de la iglesia de Santa Maria Novella –centro desde el cual en otro tiempo se irradió el movimiento dominico con tanta fuerza–, usa la técnica en un sentido devocional que, cuando llegaba a la cima de su identidad, estimulaba la proliferación de la imaginería de vicios y virtudes. Ninguna suspicacia debe afectar a su uso del zodíaco, al que se menciona ipso facto como sistema posible en los tratados de la memoria; no hay en absoluto razón alguna que impida utilizar el orden de los signos de una manera racional como orden de la memoria. Se propone memorizar el orden de las esferas, pero de una manera que, aun cuando parezca pueril, no es mágica. Emplea el arte tradicional de los dominicos, cuyo método enseña a memorizar material piadoso, incluyendo la *Summa* de Tomás de Aquino. Es éste un ejemplo del debilitamiento del arte desde su gran época medieval, que pone de manifiesto la mentalidad que se ha de encontrar en los posteriores tratados de la memoria.

¿Por qué entonces presentamos aquí a Fra Agostino del Riccio? Porque su idea de exponer los principios y diferencias técnicas del arte por medio de pequeñas pinturas simbólicas, con sus títulos, se corresponde exactamente con lo que Bruno hace en *Sellos*, donde, por ejemplo, presenta el principio de asociación como «El ensamblador», o el uso de imágenes como «Zeuxis el Pintor». Esto es lo que los *Sellos* son, declaraciones de los principios y técnicas del arte –pero magificadas, complicadas con lulismo y cabalismo, henchidas de misterios inescrutables–. Bruno adapta, pues, para sus propios extraños objetivos un modo de exponer el arte que había aprendido en el convento dominico.

El lector isabelino que intentase abordar la curiosa obra que se había publicado, de un modo un tanto clandestino (no se da el lugar ni la fecha de publicación), en Inglaterra, comenzaría presumiblemente por el principio, por el *Ars reminiscendi*[15]. Continúa Bruno usando su terminología de «sujetos» para los lugares de la memoria y de «adjetos» para las imágenes de la memoria, y expone en este arte las re-

glas clásicas, ampliándolas mucho respecto a los modos de un tratado normal de la memoria[16]. Parece que Bruno se propone confeccionar una larga lista de lugares. Nada te prohíbe que tras haber estado en tu casa en una parte de la ciudad puedas usar (para colocar en ella lugares de la memoria) otra casa en otra parte de la ciudad. Cuando hayas llegado al último de los lugares de Roma, puedes conectarlo con el primero de los lugares de París[17]. (Recordemos la costumbre de Pedro de Ravena de coleccionar lugares de la memoria durante sus viajes[18].) Bruno insiste en que las imágenes deben ser percusivas, y han de estar asociadas las unas a las otras. Da una lista de treinta maneras de formar imágenes para recordar nociones mediante la asociación[19] (estas listas aparecen también en los tratados corrientes). Cree Bruno que tiene un sistema de palabras para la memoria mejor que el que ideó Tulio –cita aquí el *Ad Herennium* como obra de Tulio, de manera que continúa manteniendo la vieja e incorrecta atribución medieval[20]–. Recomienda como sistemas de lugares los que llama sujetos «semimatemáticos»[21], es decir, las figuras diagramáticas que no son matemáticas en sentido normal, sino en otro sentido.

Cualquiera que haya visto un Romberch o un Rossellius podrá reconocer que este *Ars reminiscendi* pertenece al bien conocido género de los tratados de la memoria. Pero Bruno pretende, aun cuando usa todos los viejos procedimientos, poseer un nuevo y mejor procedimiento para usarlos. Este nuevo procedimiento está conectado con el «Canto de Circe»[22] (presumiblemente los encantamientos dirigidos a los planetas de *Circe*, que no están incluidos junto al *Ars reminiscendi* en la publicación inglesa). Había por consiguiente una mistificación circeana en el corazón mismo de este tratado de la memoria, pero eso era precisamente lo que el lector isabelino podría haber comprendido tras alguna perplejidad. Y entonces llegaría a la gran cortina de fuego de los *Treinta Sellos*, de las treinta declaraciones sobre los principios y técnicas de la memoria mágica, a los que seguían treinta «explicaciones» más o menos inexplicables, a algunas de las cuales se las ilustra con diagramas «semimatemáticos» más o menos insolubles. Uno se pregunta cuántos lectores lograrían atravesar esa cortina de fuego.

El sello primero es «El campo»[23]. Este campo es la memoria, o la fantasía, de cuyos amplios pliegues se ha de servir el arte de los lugares y las imágenes. Expónense aquí breves aunque oscuros sumarios de las reglas, insistiéndose en que las imágenes han de tener capacidad de mover a través de sus características percusivas y desacostumbradas. Hay una referencia a Solimán el Talmudista, que contaba con un sistema de la memoria de doce divisiones designadas con los nombres de los patriarcas.

El segundo sello es «El cielo» **[lám. 14 a]**[24]. A fin de que «el orden y la serie de las imágenes del cielo queden grabadas», se ha de dividir una esfera de una manera determinada, de modo que nos proporcione lugares y escenarios. Ilustra la descripción de esta figura con un diagrama que se basa en las doce casas del horóscopo. Bruno usa las casas del horóscopo como lugares de la memoria, o habitaciones de la memoria en las que se han de grabar las «imágenes del cielo».

El sello de «La cadena»[25] subraya que la memoria ha de proceder desde lo precedente a lo siguiente, como las partes de una cadena están enlazadas a través de los eslabones precedentes y siguientes. Esto sugiere una asociación de ideas, según la aristotelización de las reglas de la memoria. Pero en la explicación de este sello el autor nos dice que la cadena es realmente el zodíaco, cuyos signos influyen los unos en los otros, y hace referencia a lo que se ha dicho acerca de este asunto en *Sombras*, citándose el mismo poema latino acerca del orden de los signos que había citado en su otro libro[26].

Es en este punto donde comenzamos a preguntarnos si los sellos, o algunos de ellos, tratan en realidad sobre el sistema de la memoria de *Sombras*.

Los tres sellos siguientes son lulistas. «El árbol» y «El bosque»[27] están relacionados con el luliano *Arbor scientiae*, expresamente mencionado, a guisa de bosque en el cual todos los árboles, representativos del saber todo, tienen sus raíces en principios comunes a todos ellos. «La escala»[28] expone lo que, de hecho, es la figura tercera del *Ars brevis* de Llull, en la que se ponen de manifiesto combinaciones de letras en ruedas lulianas. Una vez más nos preguntamos si estos sellos suministran el principio con el que usar los sistemas combi-

natorios lulianos juntamente con el arte clásico de la memoria astrologizada y magificada, como en *Sombras.*

Y estas interrogantes se vuelven certezas en «Zeuxis el Pintor» (sello 12), que representa el principio para usar las imágenes en el arte de la memoria. Aquí se nos dice que «las imágenes de Teucro el Babilonio me deparan indicaciones de trescientas mil proposiciones»[29]. Y si se necesita alguna prueba más sobre la conexión de *Sellos* y *Sombras,* basta leer una nota posterior que se halla en «Zeuxis el Pintor»:

> Ahora, para el perfeccionamiento de la memoria natural y la enseñanza de la memoria artificial, conocemos una pintura doble: la que usamos cuando formamos a partir de extrañas descripciones imágenes y *notae* para retener en la memoria, de lo cual doy ejemplos en el arte que va adjunto a *De umbris idearum*; usamos la otra cuando simulamos, según la necesidad, edificios [...] e imágenes de cosas sensibles que nos habrán de recordar las cosas no-sensibles de las que uno se ha de acordar[30].

La «pintura doble» de las dos clases de memoria consiste, creo, (1) en la memoria basada en imágenes astrales tal como figuran en las listas de *Sombras* y se discuten en *Sellos*; (2) en la memoria clásica normal que se vale de «edificios» como lugares. Pero incluso estas técnicas de la memoria clásica normal, Bruno nunca las usa en sus sistemas de una manera normal, sino que las galvaniza con actividad mágica conectándolas con los sistemas astrales.

Los sellos, aunque algunos de ellos aludan al sistema de *Sombras,* no se limitan a ninguno en particular. Por el contrario, Bruno afirma estar intentando toda vía posible; quizá emerja de ello algo que no estaba buscando, al igual que los alquimistas que no tenían éxito en la fabricación del oro a veces se topaban con otros descubrimientos importantes[31]. En los sellos posteriores, Bruno ensaya variaciones de disposiciones astrológicas, dispositivos lulistas (o que él supone lo son), infiltraciones de magia cabalista, todo en un esfuerzo interminable por lograr una organización realmente operativa de la psique. Y la indagación cae siempre en los conocidos trucos del comercio de la memoria, cuyas viejas técnicas pueden ser

reconocidas sello tras sello, aunque ahora se las represente como misterios ocultistas. Mi actitud respecto al lector de este libro ha sido siempre la de intentar ahorrarle las ordalías más terribles de la memoria, y en consecuencia no enumeraré la totalidad de los Treinta Sellos, sino que expondré solamente una pequeña selección.

En el sello 9, «La mesa»[32], se describe aquella interesante forma de «alfabeto visual» que consistía en recordar letras por medio de las imágenes de conocidos nuestros cuyos nombres empiezan con esas letras. Pedro de Ravena, recordémoslo, hacía, como ejemplo magistral de este método, que Eusebio y Tomás intercambiasen sus lugares a fin de que le ayudasen a recordar ET y TE[33]. Bruno menciona admirativamente a Pedro de Ravena en este sello. El sello 11, «El estandarte»[34], representa las imágenes-guía como portaestandartes para grupos enteros de cosas; de este modo Platón, Aristóteles, Diógenes, un pirrónico y un epicúreo servirán para indicar no sólo sus meras individualidades sino también muchas nociones afines a ellos. Esto está dentro de la antigua tradición en la que las imágenes de practicantes notables de las artes y las ciencias se consideraban imágenes de la memoria. El sello 14, «El dédalo»[35], proporciona una lista de objetos de la memoria que se han de adjuntar o superponer, es decir, imágenes importantes que se han de emplear para organizar un racimo de significados en torno a una imagen principal. Los objetos memorísticos de Bruno pertenecen a la antigua tradición de tales listas. El sello 15, «El numerador»[36], explica cómo formar imágenes de números con objetos cuyas figuras se parezcan a los números. Era ésta una noción frecuentemente ilustrada en los viejos tratados de la memoria, en los que se presentan junto con los «alfabetos visuales», o ilustraciones de conjuntos de objetos que se parecen a letras, otros conjuntos de objetos-de-números. En el sello 18, «La centuria»[37], se disponen grupos de cien amigos en cien lugares: ejemplo valioso del precepto clásico que recomienda crear imágenes de la memoria con nuestros conocidos. El sello 19, «La cuadratura del círculo»[38], se basa en el inevitable diagrama del horóscopo. Bruno resuelve el viejo problema valiéndose de un «semimatemático», es decir, de una figura mágica empleada como sistema de lugares de la memoria. El sello 21, «La rueda del alfarero»

[lám. 14 b][39], es una vez más el diagrama del horóscopo, con una barra marcada con las iniciales de los siete planetas que giran dentro del diagrama; es éste un sistema en verdad complejo. En el sello 23, «El doctor»[40], Bruno usa diferentes clases de tiendas: carnicería, panadería, lechería, etc., como lugares de la memoria, a la manera del método que ilustra uno de los grabados **[lám. 5 a]** del libro de Romberch. Pero las tiendas de Bruno no resultan tan claras como aquéllas. «El campo y jardín de Circe» (sello 26)[41] es un sistema extremadamente mágico, que sin duda sólo puede ser culminado tras una fructífera invocación a los siete planetas. Aquí los compuestos elementales –caliente-húmedo, caliente-seco, frío-húmedo, frío-seco– mutan y se desplazan por las siete casas, formando dentro de la psique las formas cambiantes de la naturaleza elemental. En «El peregrino» (sello 25)[42], las imágenes de la memoria van en peregrinación por las habitaciones de la memoria, tomando de ellas el material memorizado que en cada caso precises. En «El cercado cabalista» (sello 28)[43], los órdenes tanto eclesiásticos como temporales de la sociedad, desde papas a diáconos y desde reyes a campesinos, son representados por medio de imágenes de la memoria dispuestas ordenadamente según rangos. Era éste un bien conocido orden de la memoria, que a menudo mencionan los tratados de la memoria como orden fácilmente memorizable de figuras. Pero en el sistema de Bruno los órdenes ejecutan entre ellos mismos permutaciones y combinaciones cabalísticas. Los últimos dos sellos («El combinador», 29, y «El intérprete», 30)[44] son respectivamente combinaciones lulistas y manipulaciones cabalistas del alfabeto hebreo.

Pero ¿qué está tratando de hacer este hombre? Lo que hace es trabajar con dos conjuntos de ideas, memoria y astrología. La tradición de la memoria enseñaba que todo es recordado mejor a partir de imágenes, que estas imágenes han de ser percusivas y emocionalmente intensas, que se las ha de vincular asociativamente. Bruno intenta elaborar un sistema de la memoria basado en estos principios ligándolos al sistema astrológico, es decir, usando imágenes mágicamente intensas, lugares «semimatemáticos» o mágicos y los órdenes asociativos de la astrología. De este modo mezcla las combinaciones lulistas con la magia cabalista.

La idea de combinar los principios de la memoria con los principios astrales estaba presente en el Teatro de Camillo. Bruno se propone desarrollar esta idea con una minuciosidad mucho más científica. Ya vimos sus esfuerzos en plena actividad en *Sombras*, obra a la que los sellos aluden a menudo; pero en *Sellos* Bruno ensaya método tras método, sistema tras sistema, en prosecución de su objetivo. Una vez más se sugiere por sí misma la analogía de las máquinas inteligentes. Bruno cree que si logra elaborar un sistema que incluya el sistema astrológico, en el que se reflejen las permutaciones y combinaciones de las relaciones cambiantes de los planetas respecto al zodíaco, así como sus influencias respecto a las casas del horóscopo, habrá descubierto los mecanismos de la propia naturaleza con vistas a organizar la psique. Comoquiera que sea, y como ya vimos en el capítulo anterior, la visión de los sistemas de la memoria brunianos como antepasados mágicos de las máquinas inteligentes es sólo parcialmente válida y no ha de llevarse demasiado lejos. Si dejamos caer la palabra «mágico» y pensamos en los esfuerzos de un artista de la memoria ocultista dirigidos a sacar fuera de la psique combinaciones de imágenes «arquetípicas», entramos de lleno en una de las más importantes tendencias del pensamiento psicológico moderno. Sin embargo, al igual que con la analogía de las máquinas inteligentes, no haré hincapié en una analogía junguiana, que más podría confundir que iluminar.

Prefiero permanecer dentro de la época y tratar de considerar los aspectos de las tentativas brunianas en el campo de la memoria según sus períodos. Uno de estos aspectos conecta con la bruniana filosofía antiaristotélica de la naturaleza. Hablando de las imágenes «portaestandarte» de la memoria en su relación con los agrupamientos astrales de la naturaleza, Bruno dice:

Todas las cosas de la naturaleza y en la naturaleza, como soldados en un ejército, siguen a conductores que tienen asignados [...] Esto lo sabía muy bien Anaxágoras, pero el Padre Aristóteles no fue capaz de llegar a ello [...] con sus imposibles y ficticias segregaciones lógicas de la verdad de las cosas[45].

Aquí se revela una raíz del antiaristotelismo bruniano; los agrupamientos astrales que aparecen en la naturaleza contradicen a Aristóteles, y alguien que tenga una memoria sobre bases astrales no puede tener en cuenta las líneas de la filosofía natural de Aristóteles. A través de la magia de sus imágenes arquetípicas, Bruno percibe que los agrupamientos de la naturaleza están ligados con vínculos mágicos y asociativos.

O si consideramos la interpretación renacentista de la magia de las imágenes, nos topamos con otro aspecto de la actitud de Bruno respecto a la memoria. Hemos visto cómo en el Renacimiento a la magia de las imágenes se la podía interpretar como magia artística; la imagen era imbuida del poder estético al ser dotada de unas proporciones perfectas. Esperaríamos encontrar que en una naturaleza de tanto talento como la de Giordano Bruno la intensiva educación interna de la imaginación por la memoria adoptase notables formas internas. Y en las discusiones que en los *Sellos* llevan por títulos «Zeuxis el Pintor» y «Fidias el Escultor», Bruno se revela como artista renacentista de la memoria.

Zeuxis el Pintor, pintor de las imágenes internas de la memoria, introduce la comparación de la pintura con la poesía. El mismo poder, dice Bruno, se ha conferido a pintores y poetas. El pintor sobresale por su poder imaginativo [*phantastica virtus*]; el poeta sobresale por el poder cogitativo hacia el que le impele un entusiasmo derivado de una inspiración divina por darle expresión. Así pues, la fuente del poder divino está muy próxima a la del pintor.

> De ahí que los poetas sean en cierto modo pintores y poetas; los poetas, pintores y filósofos; los pintores, filósofos y poetas. De ahí que los verdaderos poetas, los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos se busquen los unos a los otros y se admiren los unos a los otros[46].

Pues no hay filósofo que no moldee y pinte; de ahí que no se haya de temer la sentencia que dice: «Entender es especular con imágenes», y el entendimiento, «o es la fantasía o no existe sin ella».

La identificación de la poesía con la pintura, en el contexto de las imágenes del arte de la memoria, nos recuerda que, según Plu-

tarco, fue Simónides, inventor del arte de la memoria, el primero que hizo esta comparación[47]. Bruno, sin embargo, recuerda aquí el dicho horaciano *ut pictura poesis*, en el que el Renacimiento basó sus teorías de la poesía y la pintura. Con esto relaciona el dicho aristotélico: «Pensar es especular con imágenes»[48], que había sido usado en la aleación que la Escolástica hizo de Aristóteles y el Tulio de la memoria clásica[49], y que a menudo se repite en los tratados de la memoria. Y de este modo, a través de Zeuxis el Pintor, que es el pintor de las imágenes de la memoria, que hace las veces de la regla clásica «usa imágenes», llega Bruno a la visión de que el poeta, el pintor y el filósofo son todos ellos fundamentalmente lo mismo, son todos ellos pintores de imágenes de la fantasía, como el Zeuxis que pinta imágenes de la memoria; que el uno expresa en la poesía, el otro en la pintura y el tercero en el pensamiento.

«Fidias el Escultor» encarna al escultor de la memoria, el que modela estatuas memorísticas en el interior.

> Fidias es el formador [...] como Fidias el estatuario, ya modelando en cera, ya construyendo por adición de cierto número de piedrecitas, ya esculpiendo, como por sustracción, la tosca e informe piedra[50].

Esta última frase nos hace pensar en Miguel Ángel cuando cincelaba el informe bloque de mármol para liberar la forma que había visto en su interior. Asimismo (parece que dice Bruno), Fidias, escultor de la fantasía, libera las formas del informe caos de la memoria. En mi opinión, hay algo profundo en el sello de «Fidias», como si en esta modelación de estatuas significativas de la memoria, en la acción de esbozar las tremendas formas por sustracción de lo inesencial, Giordano Bruno, el artista de la memoria, nos tratase de introducir dentro del núcleo del acto creativo, del acto interno que precede a la expresión externa.

Pero hemos perdido un poco de vista a nuestro lector isabelino, al que abandonamos páginas atrás, cuando nos preguntábamos si sería capaz de abordar los *Treinta Sellos*. ¿Cómo se las arreglaría? ¿Llegaría a «Zeuxis» y a «Fidias»? Si logró hacerlo, habría topado con una exposición de la teoría renacentista de la poesía y la pintu-

ra como aún no había sido publicada en Inglaterra, la habría encontrado en el contexto de las imágenes de la memoria ocultista.

¿Qué cosa era la filosofía en la que el mago, artista, poeta, filósofo, basaba el extraordinario esfuerzo de los *Treinta Sellos*? Esa filosofía se expone en «El labrador» (sello 8), que se encuentra cultivando el campo de la memoria:

> Así como se dice que el mundo es la imagen de Dios, así Trismegistos no teme llamar al hombre la imagen del mundo[51].

La filosofía de Bruno era la filosofía hermética: que el hombre es el «gran milagro» descrito en el hermético *Asclepius*; que su *mens* es divina, de naturaleza semejante a la de los Gobernadores astrales del universo, según se describe en el hermético *Pimander*. En la *Idea del Theatro di Giulio Camillo* pudimos rastrear detalladamente las bases en que se apoyaban las tentativas de sus escritos herméticos para construir un teatro de la memoria que reflejase «el mundo», que se habría de reflejar en «el mundo» de la memoria[52]. Bruno trabaja a partir de los mismos principios. Si la *mens* humana es divina, entonces la divina organización del universo está dentro de ella, y un arte que en la memoria reproduzca esa organización divina se hará con los poderes del cosmos, que están en el propio hombre.

Cuando se unifiquen los contenidos de la memoria, empezará a aparecer dentro de la psique (así lo cree el artista hermético de la memoria) la visión del Uno allende la multiplicidad de las apariencias.

> Contemplaba yo un solo conocimiento en un solo sujeto. Para todas las partes principales había dispuestas formas principales [...] y todas sus formas secundarias estaban unidas a las partes principales[53].

Esto es lo que leemos en «La fuente y el espejo» (sello 22). Juntas vienen las partes principales, únense a éstas las secundarias, ya las terroríficas labores de los sistemas comienzan a dar fruto, y empezamos a contemplar «un solo conocimiento en un solo sujeto».

Se pone aquí de manifiesto la meta religiosa de los esfuerzos memorísticos de Bruno. Estamos ahora preparados para abrirnos cami-

no por el *Sigillus Sigillorum,* o *Sello de los Sellos,* que está en correspondencia con la primera y visionaria parte de *Sombras.* En *Sombras* comenzaba Bruno con la visión unificada para desde allí descender después a los procesos unificadores del sistema de la memoria. En *Sellos* invierte el orden, comenzando con los sistemas de la memoria y terminando con el *Sello de los Sellos.* Sólo podré hacer una relación abreviada e impresionista de este discurso extraordinario.

Comienza solicitando la divina inspiración. «Estas cosas me las infundió un espíritu divino.»[54] Ahora que ya nos hemos aplicado a la vida de los dioses celestes, estamos preparados para entrar en los circuitos supracelestes. Y aquí nombra a los practicantes famosos del arte de la memoria que vivieron en la antigüedad, Carnéades, Cineas, Metrodoro[55], y, por encima de todos, a Simónides, por cuya liberalidad todas las cosas son procuradas, halladas y dispuestas[56].

A Simónides se le ha transformado en mistagogo, en alguien que nos ha enseñado a unificar la memoria desde un plano celeste y que nos introducirá en el mundo supraceleste.

Todo desciende de arriba, de la fuente de las ideas, y se puede ascender hasta ella desde abajo. «Qué admirable sería tu obra si te conformases según el artífice de la naturaleza... si con la memoria y el intelecto entendieses la fábrica del triple mundo y no sin las cosas que en él se contienen.»[57] Estas promesas de conformación según el artífice de la naturaleza toda nos traen a la memoria las palabras con que Cornelio Agrippa describe, como experiencia necesaria en la formación del mago, la ascensión hermética a través de las esferas[58]. Es esta experiencia a la que, en su apoteosis del *Sello de los Sellos,* el arte de la memoria nos ha llevado.

Hay páginas notables acerca de los grados del conocimiento. Incluso en estas páginas extravagantes, Bruno se encuentra dentro de la perspectiva de los tratados de la memoria en los que era muy corriente esbozar la psicología de las facultades, el proceso por el cual, según la psicología escolástica, las imágenes procedentes de las impresiones sensoriales pasan desde el *sensus communis* por otros compartimientos de la psique. Romberch, por ejemplo, dedica muchas páginas a la psicología de las facultades, en las que cita profusamente a Tomás de Aquino, y que ilustra con el diagrama de una ca-

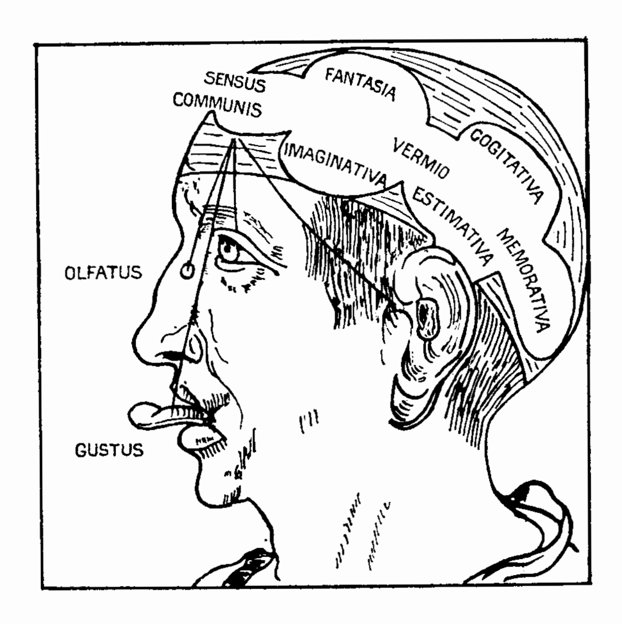


Fig. 9. Diagrama de la psicología de las facultades, según un diagrama de Romberch, *Congestorium artificiose memorie.*

beza de hombre que deja ver los compartimientos de la psicología de las facultades **[fig. 9]**[59]. Bruno piensa en un diagrama de esa índole, ingrediente normal del tratado de la memoria, pero su exposición va dirigida contra la división de la psique en los compartimientos de la psicología de las facultadas. Estas páginas suyas[60] son una especie de manifiesto sobre la primacía de la imaginación en el proceso cognitivo, negándose a verlo como dividido en muchas facultades, sino como un todo unido. Distingue ciertamente cuatro grados de conocimiento (influido por Plotino), a saber, sentido, imaginación, razón, intelecto, pero pone mucho cuidado en abrir puertas entre ellos y en abolir las divisiones arbitrarias. Y al final deja bien claro que según su visión todo el proceso de la cognición no es realmente más que uno solo, y que éste es, fundamentalmente, un proceso imaginativo.

Volviendo a mirar «Zeuxis» y «Fidias», nos damos cuenta de que en esos sellos Bruno ha hecho ya estas declaraciones sobre el uso memorístico de las imágenes. El entendimiento o es la fantasía o no existe sin la fantasía, decía en «Zeuxis». De aquí que el pintor o escultor de las imágenes de la fantasía sea sólo el pensador, y que el pensador, el artista y el poeta sean todos una misma cosa. «Pensar es especular con imágenes», había dicho Aristóteles, queriendo decir que el intelecto abstractivo ha de operar sobre las imágenes de las impresiones sensoriales. Bruno cambia el sentido de las palabras[61]. Para Bruno no hay una facultad separada que consista en el intelecto abstractivo; la mente opera solamente con las imágenes, si bien estas imágenes tienen grados diferentes de potencia.

Siendo así que la mente divina está universalmente presente en el mundo de la naturaleza (prosigue Bruno en el *Sello de los Sellos*)[62], el proceso de llegar a conocer la mente divina ha de ocurrir por medio de la reflexión que hacen las imágenes del mundo sensorial dentro de la *mens*. Por consiguiente, la función de la imaginación de ordenar en la memoria las imágenes es una función absolutamente vital para el proceso cognitivo. Vívidas y vivientes imágenes han de reflejar la vida y vitalidad del mundo –Bruno piensa tanto en las imágenes astrales mágicamente vitalizadas como en las vívidas y percusivas imágenes de la regla memorística del *Ad Herennium*[63]–, han de unificar los contenidos de la memoria y erigir correspondencias mágicas entre el mundo externo y el interno. Las imágenes deben estar cargadas de afectos, y particularmente del afecto del amor[64], pues de este modo tendrán el poder de penetrar tanto en el núcleo del mundo externo como en el del interno: he aquí una extraordinaria mezcla de la memoria clásica, que aconsejaba usar imágenes cargadas de emociones, y el uso mágico de una imaginación cargada de emociones, combinado a su vez con un uso místico y religioso de la imaginería amorosa–. Nos encontramos aquí dentro del círculo de los brunianos *Eroici furori* y sus conceptos de amor capaces de abrir dentro de la psique «las negras puertas de diamante»[65].

Llegamos, por último, en el *Sello de los Sellos*, al quinto grado del conocimiento que Bruno clasifica en quince «contracciones»[66]. Nos habla aquí acerca de experiencias religiosas, de buenas y malas cla-

ses de contemplación, de buenas y malas clases de religión, de la buena «religión mágica», que es la mejor clase, si bien tiene sus contrapartidas y falsificaciones. He estudiado estos pasajes en mi otro libro[67], donde señalo que Bruno sigue en lo tocante a la religión mágica a Cornelio Agrippa, si bien lo elabora en direcciones más radicales. Es ahora cuando Bruno hace afirmaciones peligrosas. Iguala a Tomás de Aquino con Zoroastro y Pablo de Tarso considerando que es alguien que consiguió una de las mejores clases de «contracción»[68]. Para alcanzarla son necesarios períodos de soledad y de retiro. Saliendo del desierto de Horeb, Moisés realizó maravillas ante los magos del faraón. Jesús de Nazaret no llevó a cabo sus obras maravillosas hasta después de su combate con el demonio en el desierto. Fue después de vivir como un ermitaño cuando a Ramón Llull se le revelaron muchas y profundas invenciones. Paracelso, que se gloriaba del título de ermitaño, fue el inventor de una clase de medicina[69]. Contemplativos egipcios, babilonios, druidas, persas, mahometanos han logrado las contracciones más elevadas. Pues es una e idéntica la potencia psíquica que obra en las cosas de abajo y en las de arriba, y la que ha producido a todos los grandes guías religiosos y sus poderes milagrosos.

Y Giordano Bruno se presenta a sí mismo como uno de estos guías, ofreciendo una religión, o un experiencia hermética, o un culto mistérico interno, cuyas cuatro guías son el Amor, por el que las almas se elevan a lo divino mediante divino *furor*; el Arte, a través del cual puede uno terminar uniéndose al alma del mundo; la Matesis, que es el uso mágico de figuras; y la Magia, entendida como magia religiosa[70]. Siguiendo estas guías, podemos comenzar a percibir los cuatro objetos, el primero de los cuales es la Luz[71]. Es ésta la luz prístina de la que hablan los egipcios (alude al pasaje del hermético *Pimander*, en el que se habla de la luz primigenia). Los caldeos, los egipcios, los pitagóricos, los platónicos, todos los grandes contempladores de la naturaleza, adoraron ardientemente al sol, al que Platón llamó imagen del Dios superior, a cuyo nacimiento los pitagóricos cantaban himnos, a cuyo ocaso Sócrates saludaba y quedaba prendido en éxtasis.

El arte de la memoria ha pasado a ser, en la transformación ocul-

tista que de él hace Giordano Bruno, una técnica mágico-religiosa, un modo de unirse, como parte de un hermético culto mistérico, al alma del mundo. Cuando se han abierto los Treinta Sellos de la memoria, éste es el «secreto» que se revela en el *Sello de los Sellos.*

Un interrogante surge por sí solo. ¿Eran los Treinta Sellos, con todos sus impenetrablemente intrincados consejos mnemónicos, una especie de barrera protectora del *Sello de los Sellos,* que impidiese a todos salvo a los iniciados alcanzar el núcleo del libro? ¿Creía realmente Bruno en estas imposibles formas en que expuso el arte de la memoria? ¿O eran un pretexto, un dispositivo para crear una incomprensible nube de palabras so capa de propagar la religión de los misterios?

Una consideración de esta índole produce cierto alivio, sugiriendo al menos una explicación parcialmente racional de los sellos. Según esta teoría, los sellos serían fundamentalmente exposiciones incomprensibles de toda suerte de técnicas mnemónicas, ocultizadas, y se les daría el título de *sigilli,* con sus connotaciones mágicas, para suministrar una impenetrable cortina de misterio que se interpusiese entre el lector no iniciado y el *Sello de los Sellos.* Muchos lectores que intentasen estudiar el libro desde el comienzo lo echarían a un lado antes de llegar al final. ¿Es esto lo que se pretendía con los sellos?

Aun cuando creo que el tema del encubrimiento desempeña probablemente un papel en la organización de los libros de la memoria brunianos, esto no es ciertamente su única explicación. Bruno trataba, sin duda genuinamente, de hacer algo que creía posible cuando intentaba encontrar las ordenaciones de imágenes significativas que actuasen como vía para la unificación interior. El Arte «a través del cual podemos llegar a unirnos al alma del mundo» es una de las guías de esa religión. No es una capa bajo la que encubrir esa religión; es una parte esencial de ella, es una de sus técnicas principales.

Además, como ya hemos visto, los esfuerzos relativos a la memoria brunianos no son un fenómeno aislado. Forman parte de una tradición definida, la tradición ocultista del Renacimiento a la que

el arte de la memoria en sus formas ocultistas se ha afiliado. Con Bruno, los ejercicios de mnemónica hermética se han vuelto ejercicios espirituales de una religión. Y hay cierta grandeza en estos esfuerzos, que representan, en el fondo, un empeño religioso. La religión del amor y la magia se basa en el poder de la imaginación, y en un arte de la imaginería por medio del cual el mago intenta captar y contener el universo en todas sus formas siempre mudantes, mediante imágenes que circulan en intrincados órdenes asociativos que reflejan los movimientos siempre cambiantes de los cielos, imágenes cargadas con afectos emocionales, que unifican, que siempre intentan unificar, reproducir la gran *monas* del mundo en su imagen, la mente del hombre. Hay seguramente algo que impone respeto en una tentativa de tan vastas perspectivas como ésta.

¿Qué clase de impresión produciría esta obra extraordinaria en el lector isabelino?

Podría conocer qué aspecto tenía el arte de la memoria en sus formas habituales. En los primeros años del siglo XVI se había despertado en Inglaterra, como en otros lugares, un creciente interés extrarreligioso por el arte. En el *Pastime of Pleasure* (1509), de Stephen Hawes, la Dama Retórica hace una descripción de los lugares y las imágenes que tal vez sea la primera exposición en inglés del arte de la memoria. La edición de 1527 del *Mirrour of the World* de Caxton contiene una discusión sobre «Memory Artyfycyall». Los tratados de la memoria de la Europa continental se difundieron por Inglaterra, y en 1548 se publicaba una traducción al inglés del *Phoenix* de Pedro de Ravena[72]. En los comienzos de la época isabelina, el libro de texto sobre la memoria que estaba de moda era *The Castel of Memorie*, de William Fulwood[73], que era traducción del tratado de Guglielmo Gratarolo. La tercera edición de esta obra iba dedicada a Robert Dudley, conde de Leicester, tío de Philip Sydney –una prueba de que el noble italianizante no excluía de sus intereses la memoria–. El tratado cita a Cicerón, Metrodoro (del que menciona su sistema zodiacal) y Tomás de Aquino.

Pero en el mundo isabelino de 1583 las autoridades educativas protestantes y, probablemente, la opinión pública en general esta-

ban en contra del arte de la memoria. La influencia ejercida por Erasmo sobre el humanismo inglés, y el propio Erasmo, como hemos visto, no alentaban el arte. El pedagogo protestante Melanchton, muy admirado en Inglaterra, había proscrito el arte de la retórica. Y para los puritanos ramistas, que eran extremadamente poderosos y se dejaban oír ampliamente en esa época, el «orden dialéctico» desprovisto de imágenes era el único arte de la memoria.

Por consiguiente, debió de surgir en influyentes círculos ingleses una fuerte oposición a cualquier intento que pretendiese reintroducir el arte de la memoria aun en sus formas más corrientes. ¿Cuáles, pues, serían las reacciones contra la forma extremadamente ocultista del arte que se encuentra en *Sellos*?

La primera impresión que tendría el lector isabelino que intentase comprender los *Sellos* habría podido muy bien ser que ahí estaba alguien que venía del viejo pasado papista. Las dos artes de que hablaba ese extraño italiano, el arte de la memoria y el arte de Llull, eran, ambas, artes medievales, particularmente asociadas a los frailes, una a los dominicos, otra a los franciscanos. Cuando Bruno llegó a Inglaterra no había ya «frailes negros» (dominicos) vagando por las calles de Londres a la busca de adecuados lugares para sus sistemas de la memoria, como hiciera Fra Agostino en Florencia. Los doctores de las modernas Oxford y Cambridge ya no daban vueltas a las ruedas del arte luliana ni memorizaban sus diagramas. A los frailes se les había barrido en todo el frente y sus grandes casas, o habían sido expropiadas o estaban en ruinas. La impresión de medievalismo que Bruno y su arte pudieran haber producido en *Sellos* la habrían confirmado los pasajes de sus diálogos italianos, publicados el año siguiente, en los que defiende a los frailes de la vieja Oxford, a los que ahora desdeñan sus sucesores, y deplora la destrucción que se hizo en la Inglaterra protestante de las construcciones y fundaciones de los tiempos católicos[74].

Al igual que en otras partes de Europa, el arte de la memoria, según su transformación medieval, había sido parte integrante de la civilización medieval inglesa[75]. Los frailes ingleses, con sus «pinturas» de la memoria, la habían ciertamente practicado[76]. Pero aunque Bruno se asocie a sí mismo y a su arte con el nombre de Tomás

de Aquino, es obvio que no es con la forma medieval y escolástica del arte con la que tiene que ver *Sellos*, sino con la forma ocultista del Renacimiento. Como ya hemos visto, en Italia la forma renacentista se desarrolla a partir de la forma medieval, a la que como artística reliquia se guarda en el Teatro de Camillo. Por lo que yo sé, ningún desarrollo de esta índole había tenido lugar en Inglaterra.

Un personaje que nunca se desarrolló en Inglaterra, a consecuencia de las convulsiones religiosas por las que atravesó, fue el del fraile renacentista. Cuando se considera que Francesco Giorgi, el franciscano veneciano, infundía las influencias herméticas y cabalistas del Renacimiento en la tradición medieval de la armonía del mundo con su *De harmonia mundi*[77], uno cae en la cuenta de que frailes de esta índole nunca existieron en Inglaterra, salvo posiblemente como personajes de comedia. El fraile inglés desapareció en el pasado gótico, lo cual quizá lamentaban aquellos que estaban en secreta simpatía con ese pasado, o temían los supersticiosos que se preguntaban con recelo qué consecuencias podría acarrear la destrucción de la vieja magia; pero no había un personaje contemporáneo como el jesuita. Un inglés isabelino que no gustase de salir de casa podía muy bien no haberse encontrado nunca con un fraile renacentista, hasta que el selvático fraile Giordano Bruno, súbitamente, precipitárase en la escena con una técnica mágico-religiosa hermética desarrollada a partir de las viejas artes de la memoria de los frailes.

El único personaje inglés, o más bien galés, que pudo haber actuado como una suerte de preparación de la llegada de Bruno fue John Dee[78]. Saturado de las influencias ocultistas del Renacimiento, Dee, al igual que Bruno, practicaba ardientemente las recetas mágicas del *De occulta philosophia* de Cornelio Agrippa. También estaba hondamente interesado en la Edad Media, y coleccionaba todos los desdeñados manuscritos que del pasado medieval podía encontrar. Dee intentaba –solo, sin ayudas y sin en el apoyo de academias místicas como las que florecieron en Venecia– llevar a efecto en Inglaterra la transformación renacentista de las tradiciones medievales, la cual, naturalmente, caía dentro del «neoplatonismo» renacentista. Pudo muy bien ser Dee el único representante que en la Ingla-

terra del siglo XVI se preocupara de la reviviscencia del lulismo. En su biblioteca se encontraban manuscritos lulistas, promiscuamente catalogados junto con obras alquímicas pseudolulianas[79]; compartía, sin duda, los supuestos renacentistas sobre Llull. Y Dee es la clase de persona de la que uno esperaría que se interesara por la cercana materia del arte de la memoria en sus transformaciones renacentistas.

La *Monas hieroglyphica* de Dee[80] es un signo compuesto a partir de los caracteres de los siete planetas. La agitación que deja transparentar el descubrimiento que hizo de este signo compuesto parece incomprensible. Se puede sugerir que, a sus ojos, la *monas* era tal vez una ordenación unificada de signos significativos empapados de potencial astral, a los que creería con capacidad de unificar la psique, por cuanto estaban compuestos en una *monas* o Uno que reflejaría la *monas* del mundo. Aunque Dee no empleara en su empeño los lugares e imágenes del arte de la memoria, sin embargo el supuesto subyacente podría no ser diferente, como antes se ha sugerido[81], al supuesto hecho por Camillo cuando pone como bases de su Teatro las imágenes y caracteres de los planetas, ni al supuesto bruniano de que las imágenes y caracteres de los planetas son potentes unificadores de la memoria.

Es, por consiguiente, posible que aquellos a los que educó Dee, y a los cuales quizá inició en los misterios herméticos de la *monas*, hubiesen tenido alguna noción del tipo de causa que Bruno impulsaba con sus sistemas de la memoria. Sabemos que Philip Sidney, junto con sus amigos Fulke Greville y Edward Dyer, escogió a Dee como maestro de filosofía. Fue a Sidney a quien Bruno se dirigió dedicándole dos de las obras que publicó en Inglaterra; y en dos ocasiones mencionó expresamente a Fulke Greville. No sabemos qué era lo que Sidney pensaba de Bruno; no hemos rescatado del círculo de Sidney ninguna aclaración al respecto. Pero es el propio Bruno el que habla de Sidney en términos de admiración apasionada en sus dedicatorias, y es evidente que confiaba en que sería de Sidney y su círculo de donde recibiría comprensión.

¿Se debatió Sidney con los *Sellos*? ¿Llegó hasta «Zeuxis», que pintaba las imágenes de la memoria en el interior y exponía la teoría renacentista de *ut pictura poesis*? El propio Sidney expone esa teoría

en su *Defence of Poetrie* –defensa de la imaginación contra los puritanos–, que acaso escribió durante el tiempo que Bruno pasó en Inglaterra.

Como ya hemos visto, los *Sellos* están íntimamente relacionados con las obras que publicó en Francia, *Sombras* y *Circe*. El *Ars reminiscendi* de *Sellos* probablemente lo reimprimió John Charlewood a partir de una copia de *Circe*, y mucho del resto de *Sellos* pudo imprimirlo a partir de los manuscritos no publicados que Bruno habría escrito en Francia y llevado consigo a Inglaterra. Bruno afirma que el *Sello de los Sellos* forma parte de su *Clavis Magna*[82], obra a la que tan a menudo se refiere en los libros que publicó en Francia. Los *Sellos* eran, en lo principal, por consiguiente, la repetición de una ampliación del «secreto» que Bruno, sucesor de Giulio Camillo, había confiado al rey de Francia.

La conexión francesa se mantiene en la dedicatoria que hace en el libro a Mauvissière, el embajador francés, en cuya casa londinense Bruno vivía[83]. Y la nueva orientación hacia Inglaterra dada al «secreto» es proclamada en alta voz en el discurso de *Sellos* dirigido al vicerrector y los doctores de la Universidad de Oxford[84]. Pues Bruno arrojó los *Sellos*, apoteosis de la memoria ocultista del Renacimiento, en medio de la Oxford isabelina con un discurso en el que se describe a sí mismo como «despertador de las almas adormecidas, domador de la ignorancia presuntuosa y recalcitrante, proclamador de una filantropía universal». No fue de una manera discreta o secreta como Bruno presentó su secreto al público isabelino, sino de la forma más provocativa posible, anunciándose a sí mismo como alguien que poseía la valentía y la facultad de poder hablar desde un punto de vista no sectario, ni protestante ni católico, como alguien que poseía un mensaje para el mundo. *Sellos* fue el primer acto del drama que Bruno correría en Inglaterra. Ésta es la obra que se ha de estudiar en primer lugar, antes de los diálogos italianos que más tarde publicara, pues es representativa de la mente y la memoria del mago del que salieron aquellas obras. Su visita a Oxford, su controversia con los doctores oxonienses, la reflexión que hace de la controversia en la *Cena de le ceneri* y en *De la causa*, el

bosquejo de las reformas morales herméticas y el anuncio del retorno inminente de la religión hermética que aparecen en el *Spaccio della bestia trionfante,* los místicos éxtasis de los *Eroici furori...* todos estos futuros desarrollos ya se encuentran implícitos en *Sellos.*

Durante su estancia en París, donde aún se acordaban del Teatro de Camillo, donde un rey místico capitaneaba una recóndita especie de movimiento religioso ostensiblemente católico, el secreto de Bruno se había encontrado en una atmósfera más congruente que la que encontró cuando, de súbito, se precipitó cual granada resonante en la protestante Oxford.

Capítulo XII
Conflicto entre las memorias bruniana y ramista

En 1584 una polémica extraordinaria estalló en Inglaterra en torno al arte de la memoria. La sostuvieron un ardiente discípulo de Bruno y un ramista de Cambridge. Este debate acaso fue uno de los fundamentales entre todas las controversias isabelinas. Y es sólo ahora, en el momento del arte de la memoria a que hemos llegado en este libro, cuando podemos comenzar a entender qué era lo que realmente estaba en juego, cuál es el significado del desafío que Alexander Dicson[1] arrojó sobre el ramismo desde las sombras del arte bruniano de la memoria, y por qué William Perkins le devolvió el quite con su defensa del método ramista como el único arte verdadero de la memoria.

Se abre la polémica[2] con *De umbra rationis* de Dicson, que es estrecha imitación del *Sombras* de Bruno (de cuyo título, *De umbris idearum*, se hace eco). Este libelo, apenas un libro, está fechado en 1583 en la portada, pero su dedicatoria a Robert Dudley, conde de Leicester, lleva fecha de haber sido escrita «en las calendas de junio». Según datación moderna, en cualquier caso, esta obra fue publicada a comienzos de 1584. El libelo dio lugar al *Antidicsonus* (1584), cuyo autor se designa a sí mismo como «G. P. Cantabrigiensis». Que este «G. P. de Cambridge» era el bien conocido teólogo puritano y ramista de Cambridge William (Guillermo) Perkins se hará cosa segura en el curso de este capítulo. Al *Antidicsonus* va ligado otro pequeño folleto en el que «G. P. de Cambridge» explica más ampliamente por qué está vigorosamente en contra de la «impía memoria artificial de Dicson». Sale Dicson en defensa propia, bajo el pseudónimo «Heius Scepsius», con una *Defensio pro Alexandro Dicsono* (1584). Y «G. P.» vuelve al ataque, también en 1584, con un *Libellus de memoria,* seguido, en el mismo opúsculo, de «Admoniciones a A. Dicson sobre la vanidad de su memoria artificial»[3].

Ambos sostienen la controversia estrictamente dentro de los límites de la materia de la memoria. Dicson da a luz una memoria artificial bruniana que para Perkins es anatema, arte impío, contra la que propone urgentemente el orden dialéctico ramista como única vía recta y moral de memorización. Nuestro muy antiguo amigo Metrodoro de Escepsis desempeña un papel relevante en la refriega isabelina, pues el epíteto «escepsio» que Perkins propina a Dicson lo adopta este último orgullosamente en su defensa cuando se da el nombre de «Heius Scepsius». En la terminología de Perkins, «escepsio» es quien usa el zodíaco en su impía memoria artificial. La memoria ocultista del Renacimiento, en su extremada forma bruniana, está a la greña con la memoria ramista, y al mismo tiempo que la controversia tiene siempre ostensiblemente que ver con dos artes de la memoria contrapuestas, es también en el fondo una controversia religiosa.

Dicson está envuelto en sombras cuando por primera vez lo encontramos en su *De umbra rationis*, en sombras brunianas. Los interlocutores de los diálogos iniciales se mueven en una profunda noche de misterios egipcios. Estos diálogos constituyen la introducción al arte de la memoria de Dicson, en la que a los *loci* se los llama «sujetos» y a las imágenes, «adyuvantes» o, más frecuentemente, *umbra*[4]. Es claro que emplea la terminología de Bruno. Repite las reglas *ad-herennianas* para lugares e imágenes, pero las esboza con oscura mística a la manera de Bruno. La *umbra* o imagen es una sombra de la luz de la mente divina, a la que perseguimos a través de sus sombras, vestigios, sellos[5]. Se ha de basar la memoria en el orden de los signos del zodíaco, en cuya reexposición[6] Dicson, sin embargo, no repite la lista de las imágenes de los decanos. Pueden vislumbrarse trazas de la lista bruniana de inventores cuando aconseja valerse de Theutates para representar las letras, de Nereo para la hidromancia, de Quirón para la medicina, etc.[7]; si bien no se da la entera lista de los inventores de Bruno. El arte de la memoria de Dicson no es sino una impresión fragmentaria de los sistemas y exposiciones de *Sombras*, de los que empero derivan inequívocamente.

Los diálogos iniciales son el aspecto más relevante de la obra, y son casi tan extensos como el arte bruniano de la memoria que in-

troducen. Se inspiran obviamente en los que se encuentran al comienzo de *Sombras.* Se ha de recordar que Bruno inicia *Sombras* con la conversación mantenida por Hermes, el cual presenta el libro «sobre las sombras de las ideas» como procedimiento de escritura interna, a Filotimo, que la saluda como secreto «egipcio», y Logifer, el pedante, que desdeña el arte de la memoria y cuya cháchara es comparada con los gruñidos animales[8]. Dicson introduce ligeras variaciones de personal. Uno de sus interlocutores es él mismo, a saber, Mercurio (Hermes). Los otros son Thamus, Theutates y Sócrates.

Dicson tiene presente el pasaje del *Fedro* de Platón, que he citado en un capítulo anterior[9], en el que Sócrates cuenta la historia de la entrevista que mantuvieron el rey egipcio Thamus y el sabio Theuth, quien acababa de inventar el arte de la escritura. Dice Thamus que la invención de la escritura no perfeccionará la memoria sino que la destruirá, puesto que los egipcios se fiarán de estos «caracteres externos que no son parte de ellos mismos», lo cual desalentará «el uso de su propia memoria dentro de ellos». Este argumento lo reproduce Dicson con gran fidelidad en su conversación de Thamus y Theutates.

El Mercurio del diálogo de Dicson es un carácter diferente de su Theutates; y en un primer momento esto parece extraño, pues a Mercurio (o Hermes) Trismegistos habitualmente se le identifica con el Thot-Hermes inventor de las letras. Pero Dicson sigue a Bruno cuando hace de Mercurio el inventor, no de las letras, sino de la «escritura interna» del arte de la memoria. De este modo representa a la sabiduría interna que Thamus dice perderían los egipcios si se inventase la escritura externa con letras. Para Dicson, como para Bruno, Mercurio Trismegistos es el patrono de la memoria hermética u ocultista.

En el *Fedro* es Sócrates quien cuenta la anécdota de la acción de Thamus ante la invención de las letras. Pero en el diálogo de Dicson, Sócrates ha pasado a ser el pedante charlatán, la persona superficial incapaz de comprender la antigua sabiduría egipcia del arte hermético de la memoria. Se ha sugerido[10], y estoy segura de que correctamente, que este griego superficial y pedantesco es una sátira contra Ramus. Esto casaría con la *prisca theologia* ramista, en la

que Ramus revive la verdadera dialéctica de Sócrates[11]. El Sócrates-Ramus de Dicson sería el maestro de un método dialéctico superficial y falso, en tanto que su Mercurio es el exponente de una sabiduría más antigua y mejor: la de los egipcios, tal como se representa en la escritura interna de la memoria ocultista.

Una vez que hemos captado el origen y la significación de los cuatro interlocutores, el diálogo que Dicson pone en su boca se vuelve inteligible o, al menos, inteligible dentro de sus peculiares términos de referencia.

Dice Mercurio que ve una muchedumbre de bestias ante sí. Thamus alega que a él le parecen hombres, no bestias, pero Mercurio insiste en que esos hombres son bestias con forma humana, pues la verdadera forma del hombre es la *mens*, y esos hombres, por despreciar su forma verdadera, se han dejado caer en formas de bestias y soportan los «castigos de la materia» [*vindices materiae*]. ¿Qué quieres decir con estos castigos de la materia?, pregunta Thamus. A lo que Mercurio replica: «Es el duodenario, al que expulsa el denario»[12]. Se trata de una referencia al decimotercer tratado del *Corpus Hermeticum*, donde se describe la experiencia regenerativa hermética por la que el alma se escapa del imperio de la materia, simbolizado por doce «castigos» o vicios, y acaba siendo colmada con diez potencias o virtudes[13]. La experiencia consiste en una ascensión a través de las esferas –en las que el alma va expeliendo las influencias malignas o materiales–, alcanzándolas a partir del zodíaco (el duodenario), y ascendiendo hasta las estrellas en su forma más pura, sin la contaminación de las influencias materiales, donde se la colma con las potencias o virtudes (el denario) y canta el himno de la regeneración. Esto es lo que Mercurio quiere decir en el diálogo de Dicson cuando afirma que el «duodenario» de la inmersión en la materia y en las formas bestiales se ha de expeler con el «denario», lo cual ocurre cuando el alma ha sido colmada por la experiencia regenerativa hermética con las potencias divinas.

Thamus describe ahora a Theutates como a una bestia, a lo que Theutates protesta enérgicamente. «Calumnias, Thamus... el uso de las letras, de las matemáticas, ¿es que son éstas obra de bestias?» A lo que replica Thamus, con gran fidelidad a la palabra de la anéc-

dota de Platón, que cuando él estaba en la ciudad llamada Tebas la Egipcia, los hombres escribían en sus almas con el conocimiento, pero que desde entonces Theutates les ha vendido una mala ayuda con haber inventado las letras. Y esto les ha hecho superficiales, pendencieros y poco mejores que las bestias[14].

Sale Sócrates en defensa de Theutates, elogiando su gran invención de las letras, y desafía a Thamus a que pruebe que cuando los hombres conocieron las letras se dedicaron menos a la memoria. Thamus entonces asesta una impetuosa invectiva contra Sócrates tachándole de sofista y embustero. Él ha tirado por tierra todos los criterios de la verdad, reduciendo a los hombres sabios al nivel de muchachos que disputan con malicia; ni sabe nada de Dios ni lo busca en sus vestigios y sombras de la *fabrica mundi*; ni puede percibir nada que sea hermoso y bueno, pues el alma no puede percibir cosas de esta índole cuando está encerrada en las pasiones del cuerpo; él alienta esas pasiones, inculcando codicia e ira; él está sumido en la oscuridad de la materia, aun cuando se jacte de un conocimiento superior:

> Pues a menos que la *mens* esté presente y los hombres estén inmersos en la olla [*crater*] de la regeneración, en vano pretenderán gloriarse con encomios[15].

De nuevo aquí aparece una referencia a la regeneración hermética, a la inmersión en la olla [*crater*] regenerativa, que es el tema del cuarto tratado del *Corpus Hermeticum*, «Hermes a Tat sobre la *Crater* o la Mónada»[16].

Sócrates se esfuerza en defenderse y contraataca reprochando, por ejemplo, a Thamus, que nunca haya escrito nada. A la vista del tema de los diálogos esta línea era un error. Sócrates queda aplastado con la réplica de Thamus de que él ha escrito «en los lugares de la memoria»[17], y es despachado como vano griego.

La consideración de los griegos como superficiales, pendencieros y faltos de sabiduría profunda tenía una larga historia a sus espaldas, pero en la forma de la antítesis troyano/griego, en la que a los troyanos se les considera gente más sabia y profunda[18]. Los diá-

logos antigriegos de Dicson son reminiscentes de esta tradición, pero poniendo a los egipcios como representantes de una sabiduría y virtud superiores. En su antítesis griego-egipcia, Dicson pudo haber sido influido por el tratado décimo del *Corpus Hermeticum*, en el que el rey Amón aconseja que el tratado no sea traducido del egipcio al griego, que es lengua vana y vacía, por lo que la «virtud eficaz» de la lengua egipcia se perdería en la traducción[19]. Dicson habría sabido, por el pasaje platónico de que está haciendo uso, que Amón era el mismo dios que Thamus. Esto le pudo sugerir convertir al Thamus de la anécdota platónica en el oponente de la vacuidad griega tipificada por Sócrates, si Dicson conocía el tratado decimosexto del *Corpus Hermeticum* en la traducción latina de Ludovico Lazzarelli[20], donde se describe la transferencia de la experiencia regenerativa hermética de maestro a discípulo[21].

Cuando Mercurio cita pasajes de los *Hermetica*, se supone, por supuesto, que cita sus propias obras. Habla como Mercurio Trismegistos, el maestro de la antigua sabiduría egipcia de los escritos herméticos. Y es este mismo Mercurio quien enseña la «escritura interna» de la memoria ocultista. El discípulo de Bruno deja en absoluta evidencia lo que ya nosotros hemos advertido en las propias obras mnemónicas de Bruno, que el arte de la memoria tal como él lo enseñó estaba íntimamente asociado a un culto religioso hermético. El tema de los curiosos diálogos de Dicson es que la escritura interna del arte de la memoria representa la profundidad egipcia y sus perspectivas espirituales, comporta las experiencias regenerativas egipcias tal como Trismegistos las describe, y es la antítesis de la conducta bestiforme, de la frivolidad y superficialidad griegas de aquellos que no han vivido la experiencia hermética, que no han llegado a la gnosis, que no han visto los vestigios de lo divino en la *fabrica mundi*, que no se han unido a ella reproduciéndola en su interior.

Tan enérgica es la aversión que Dicson siente por las características supuestamente griegas que incluso niega que fuese Simónides quien inventó el arte de la memoria. Fueron los egipcios quienes lo inventaron[22].

Este libro es acaso de una importancia completamente desproporcionada a su tamaño. Pero Dicson deja aún más claro que el pro-

pio Bruno que la memoria bruniana implicaba un culto hermético. El arte de la memoria de Dicson es solamente un reflejo impresionista de *Sombras*. En esta obra de Dicson lo importante son sus diálogos desarrollados a partir de los diálogos de *Sombras*, en los que aparecen citas verbales de los tratados regenerativos herméticos. Nos encontramos aquí con inequívocas y fuertes influencias herméticas de carácter religioso envueltas en un arte hermético de la memoria.

Incrementa la probabilidad de que el Sócrates de Dicson sea un retrato satírico de Ramus el hecho de que casaba a las mil maravillas y de que «G. P. de Cambridge» se sintiese incitado a defender a Ramus y a atacar la impía memoria artificial de Dicson. En la dedicatoria de su *Antidicsonus* a Thomas Moufet, Perkins afirma que hay dos clases de memoria: la una usa lugares y *umbra*, y la otra se sirve de la disposición lógica cual es enseñada por Ramus. La primera es terminantemente vana; la segunda es el único método verdadero. Se ha de repeler a los memoriógrafos jactanciosos de la calaña de Metrodoro, Rossellius, el Nolano y Dicson, y adherirse como a una columna a la fe de los ramistas[23].

El Nolano –aquí es el nombre lo que importa–. Giordano Bruno de Nola, quien el año anterior había arrojado sus *Sellos* en Oxford, era el iniciador real de este debate. Perkins lo ve en alianza con Metrodoro de Escepsis y Rossellius, autor dominico de un tratado de la memoria. Tiene clara conciencia de su conexión con Dicson, aun cuando no hace, en lo que yo he podido notar, en el *Antidicsonus*, referencia alguna a las obras sobre la memoria de Bruno, sino que se dirige exclusivamente contra la obra del discípulo, el *De umbra rationis* de Alexander Dicson.

Afirma que el estilo latino de Dicson es oscuro y no existe «pureza romana»[24]. Que su uso de los signos celestes es absurdo[25]. Que todos esos desatinos deberían ser desterrados, pues la disposición lógica es la única disciplina de la memoria, tal como Ramus enseña[26]. Que el alma de Dicson está ciega y sumida en el error, pues nada sabe de lo verdadero y de lo bueno[27]. Que todas sus imágenes y *umbrae* son enteramente vanas, ya que es en la disposición lógica donde se encuentra el poder natural de recordar.

Los argumentos de Perkins están llenos de reminiscencias de Ramus, y con frecuencia cita verbalmente, dando las referencias, a su maestro. «Abre tus oídos», grita a Dicson, «y oye las palabras de Ramus que hablan contra ti, y reconoce el caudal inconmensurable de su genio»[28]. A continuación recoge una cita del *Scholae dialecticae* sobre el valor muy superior que tiene para la memoria la disposición lógica en comparación con el que tiene el arte de la memoria que emplea lugares e imágenes[29]; y cita dos pasajes del *Scholae rhetoricae.* El primero de ellos es uno de los habituales pronunciamientos de Ramus sobre el orden lógico como base de la memoria[30]; el otro es un pasaje en el que se compara la memoria ramista con el arte clásico para desventaja del segundo:

> Todo lo que del arte puede ayudar a la memoria se reduce al orden y a la disposición de las cosas, a la fijación en el alma de lo que es primero, segundo, tercero. Así, aquellos lugares e imágenes de los que vulgarmente se habla son inadecuados, y con todo derecho se mofan de ellos todos los maestros de artes. ¿Cuántas imágenes se requerirían para recordar las *Filípicas* de Demóstenes? Sólo la disposición dialéctica es la doctrina del orden; sólo de ella puede procurar la memoria ayuda y auxilio[31].

Al *Antidicsonus* le siguió el *Libellus in quo dilucide explicatur impia Dicsoni artificiosa memoria,* en el que Perkins recorre las reglas *ad herennianas,* citadas por Dicson, oponiéndoles con todo detalle la disposición lógica ramista. En un punto de este algo lúgubre proceso, Perkins se vuelve interesante, y, en verdad, inintencionadamente divertido. Es cuando habla de la «animación» de las imágenes memorísticas de Dicson. Dicson había por supuesto hablado, a su modo oscuro y bruniano, de la regla clásica según la cual las imágenes deben ser percusivas, activas, inusuales, y capaces de excitar emotivamente la memoria. Piensa Perkins que el uso de imágenes tales no es sólo muy inferior intelectualmente a la disposición lógica, sino que es asimismo moralmente reprensible, pues tales imágenes han de suscitar pasiones. Y menciona aquí a Pedro de Ravena, quien en su libro sobre memoria artificial sugería a los jóvenes el uso de imágenes libidinosas[32]. Esto debe de referirse a las observaciones de Pe-

dro acerca de cómo se servía de su amiga, Junípera de Pistoia, en calidad de imagen que seguramente estimularía su memoria, por cuanto tan cara para él había sido de joven[33]. Levanta Perkins sus puritanos brazos horrorizado ante tal sugerencia, que pretende suscitar efectivamente malos afectos que estimulen la memoria. Un arte tal, evidentemente, no es para hombres piadosos, sino que ha sido ideado por gentes impías y confusas que desoyen toda ley divina.

Tenemos aquí posiblemente una pista de la razón por la que el ramismo era tan popular entre los puritanos. El método dialéctico era desde un punto de vista emocional aséptico. La memorización de los versos de Ovidio mediante la disposición lógica ayudaría a esterilizar los perturbadores afectos que provocan las imágenes ovidianas.

La otra obra de Perkins contra Dicson, publicada en el mismo año de 1584, es el *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia*, que es otra exposición de la memoria ramista con más ejemplos de análisis lógicos de pasajes de poesía y prosa por medio de los cuales se han de memorizar. En una epístola previa a la obra, Perkins expone una historia sucinta del arte clásico de la memoria, inventado por Simónides, perfeccionado por Metrodoro, expuesto por Tulio y Quintiliano, y en tiempos más recientes por Petrarca, Pedro de Ravena, Buschius[34] y Rossellius. ¿Para qué ha servido toda esta suma?, pregunta Perkins. Nada hay de provechoso o de docto en ella; antes bien, emana «una especie de barbarie y *Dunsicality*»[35]. Es interesante su uso de la palabra *Dunsicality*, que recuerda el grito de *Dunses* [sandios] empleado por los protestantes fanáticos contra los que formaban parte del viejo orden católico, palabra esta que atizó las fogatas de los «manuscritos sandios» cuando los reformadores se dedicaron a arrasar las bibliotecas monásticas. Para Perkins el arte de la memoria tiene un aroma medieval; sus exponentes no hablan con «pureza romana»; pertenece a los viejos tiempos de la barbarie y la *Dunsicality*.

A continuación, las «Admoniciones» a Alexander Dicson siguen las mismas líneas que el *Antidicsonus*, aunque prestando una atención más detallada a la «astronomía» en la que Dicson basa su memoria y cuya falsedad demuestra Perkins. Hay ahí una reacción im-

portante contra la astrología que merece un atento estudio. Perkins hace un intento racionalista de zapar la memoria artificial «escepsia» atacando los supuestos astrológicos en que se fundamenta. Sin embargo, la impresión de racionalismo que Perkins pretende conferir a estas páginas queda algo ensombrecida cuando encontramos que la razón capital por la que es equivocado el uso mnemónico de la «astronomía» es porque ésta es un arte «especial», en tanto que la memoria como parte de la dialéctica-retórica es un arte «general»[36]. En este punto Perkins sigue ciegamente la arbitraria reclasificación ramista de las artes.

Hacia el final de las «Admoniciones» se resume el asunto en un pasaje en el que se impreca a Dicson para que compare su memoria artificial con el método ramista. El método graba en la memoria por medio de un orden natural, en cambio tu memoria artificial, Dicson, la han compuesto artificialmente grieguezuelos. El método usa lugares verdaderos, poniendo los generales en los lugares más elevados, los subalternos en los intermedios, y los especiales en los inferiores. Mas, en tu arte, ¿de qué especie son los lugares, son verdaderos o ficticios? Si dices que son verdaderos, mientes; si dices que son ficticios, no estaré en desacuerdo contigo por cuanto tú mismo cubres tu arte de oprobio. En el método las imágenes son claras y distintas y están claramente divididas, no son sombras fugitivas como en tu arte. «De aquí que la palma se le dé al método por encima de la rota y débil disciplina de la memoria.»[37] El pasaje es una prueba evidente de cómo el método se desarrolló a partir del arte clásico aunque se le oponía en el punto fundamental de las imágenes. Usando la terminología del arte clásico, Perkins lo vuelve contra el arte clásico y lo aplica al método.

La *Defensio pro Alexandro Dicsono* es extraordinariamente interesante a causa del pseudónimo «Heius Scepsius» bajo el que Dicson la publica. «Heius» puede referirse al apellido Hay, que su madre tenía de soltera[38]. Con el apelativo «escepsio», se quiere ciertamente significar que Dicson se alista bajo la bandera de Metrodoro de Escepsis –y de Giordano Bruno–, que usaba el zodíaco en la memoria.

Esta controversia confirma abundantemente el punto de vista de Ong, según el cual el método ramista era primariamente un méto-

do para la memorización. Perkins hace en todo momento descansar su posición en el supuesto de que el método ramista es un arte de la memoria, con el cual compara, como el propio Ramus, desfavorablemente, el arte clásico, al que ahora se ha de desechar y reemplazar. Confirma también Perkins la sugerencia que hicimos en el capítulo anterior de que al tipo bruniano de memoria artificial se lo miraba en la Inglaterra isabelina como una reviviscencia medieval. El arte de Dicson sugiere el pasado a Perkins, los viejos malos tiempos de la ignorancia y la sandez.

Es a causa de que los oponentes consideran que sus métodos respectivos son artes de la memoria por lo que sostienen la guerra en términos de la memoria. Con todo, hay otras implicaciones en esta batalla, por encima de la memoria. Ambos frentes consideran que sus respectivas artes de la memoria son morales y virtuosas, y verdaderamente religiosas, en tanto que la de su oponente es inmoral, irreligiosa y vana. El profundo Egipto y la superficial Grecia, o, invirtiendo los términos, el supersticioso e ignorante Egipto y la Grecia reformada y puritana, tienen artes diferentes de la memoria. El uno es un arte «escepsio»; el otro es el método ramista.

Hallamos una prueba de la identidad de «G. P.» en el hecho de que en *Prophetica*, obra que publicó en 1592 con su propio nombre, William Perkins hace un ataque contra el arte de la memoria sobre pautas similares a las desarrolladas por «G. P.». Howell ha definido el *Prophetica* como la primera obra de un inglés que aplica el método ramista a la predicación, y ha apuntado asimismo que Perkins prescribe en ella que el método ramista ha de ser usado para memorizar sermones, y no la memoria artificial, que se vale de lugares e imágenes[39]. El pasaje contra la memoria artificial dice así:

La memoria artificial que consiste en lugares e imágenes enseñará cómo retener nociones en la memoria fácilmente y sin trabajo. Pero no se la ha de aprobar [por las razones siguientes]. 1. La animación de las imágenes, que es la clave de la memoria, es impía: porque convoca pensamientos absurdos, insolentes, prodigiosos y otros análogos que estimulan y encienden depravados afectos carnales. 2. Carga la mente y la memoria, ya que im-

pone a la memoria una tarea triple en vez de única; primero [recordar] los lugares; después, las imágenes; a continuación, la cosa de la que se ha de hablar[40].

Podemos reconocer en estas palabras de Perkins al predicador puritano, al «G. P.» que escribía contra la impía memoria artificial de Dicson y deploraba las imágenes libidinosas que recomendaba Pedro de Ravena. El tiovivo del tiempo ha transformado al Tulio medieval, que tan arduamente trabajaba en la formación de imágenes memorables de virtudes y vicios para disuadir al hombre prudente del infierno y conducirlo al cielo, en una persona lasciva e inmoral que con toda deliberación suscita pasiones carnales con sus similitudes corporales.

Entre otras obras religiosas de Perkins se encuentra *A Warning against the Idolatrie of the Last Times*, amonestación que saca a colación con ardiente insistencia porque «los residuos del papismo aún están clavados en las mentes de muchos»[41]. Hay aún gente que guarda y esconde en sus casas «ídolos, es decir, imágenes de las que se hace un uso abusivo e idolátrico»[42], y es de la mayor necesidad que tales ídolos sean abandonados y que todos los restos de la antigua idolatría sean destruidos allá donde esto no haya sido llevado a cabo. Además de apremiar a una activa iconoclastia, Perkins amonesta contra la teoría subyacente a las imágenes religiosas. «Los gentiles han dicho que las imágenes erigidas eran elementos o letras para conocer a Dios porque –tal dicen los papistas– las imágenes son los libros de los legos. Los más sabios de los gentiles usaron imágenes y otras ceremonias para procurarse la presencia de ángeles y de poderes celestiales, que por ellas llegarían al conocimiento de Dios. Lo mismo hacen los papistas con imágenes de ángeles y santos.»[43] Pero está prohibido, pues «no nos está permitido constreñir la presencia de Dios, la operación de su espíritu y que nos escuche cualquier cosa, a lo que Dios no está obligado... Pues Dios no está obligado por palabra alguna que esté presente en imágenes»[44].

Además, la prohibición de imágenes se aplica tanto en el interior como en el exterior. «Tan pronto como la mente enmarca en sí misma una forma cualquiera de Dios (como a la manera papista se le

concibe como un anciano sentado en los cielos en un trono con cetro en la mano), se levanta un ídolo en la mente...»[45] Esta prohibición se ha de aplicar a todo uso de la imaginación. «Una cosa simulada en la mente por la imaginación es un ídolo.»[46]

Hemos de imaginar la controversia de Perkins y Dicson frente a un fondo de edificios en ruinas, de imágenes destrozadas y desfiguradas –fondo que omnipresente se cernía sobre la Inglaterra isabelina–. Debemos recrear los viejos hábitos mentales, el arte de la memoria según se practicaba desde tiempo inmemorial usando viejas imágenes. El «hombre ramista» ha de destrozar las imágenes tanto dentro como fuera, ha de sustituir el viejo arte idólatra con la nueva vía desimaginada de recordar valiéndose de un orden dialéctico abstracto.

Si la vieja memoria medieval estaba equivocada, ¿qué sería de la memoria ocultista del Renacimiento? La memoria ocultista se mueve en una dirección diametralmente opuesta a la ramista, acentuando desmesuradamente el uso de la imaginación que la otra prohibía, acentuándolo como poder mágico. Ambas partes consideran que su propio método es el recto y el religioso, y que el de sus oponentes es el fatuo y el perverso. Con ensoberbecida pasión religiosa, el Thamus de Dicson prorrumpe en invectivas contra el discutidor Sócrates, que reduce a los hombres sabios al nivel de muchachos, y no estudia la vía del cielo, y no busca a Dios en sus vestigios y *umbrae*. Como decía Bruno cuando resumía la actitud religiosa que se le opuso en Inglaterra:

> Dan gracias a Dios por haberles concedido la luz que lleva a la vida eterna con no menos fervor y convencimiento del que nosotros sentimos al regocijarnos de que nuestros corazones no son tan ciegos y oscuros como los suyos[47].

Así pues, en Inglaterra se entabló una batalla en conexión con la memoria. Había guerra en la psique, y lo que salió a relucir era muy dilatado. Las cosas que estaban en juego no eran pequeñeces de nuevo cuño contra las del viejo estilo. Ambas partes eran modernas. El ramismo era moderno. Y la memoria bruniana y dicsoniana esta-

ba empapada de las influencias herméticas del Renacimiento. Sus artes tenían menos vínculos con el pasado a causa del uso de imágenes que los que tenía el método ramista. Comoquiera que sea, el suyo no era el arte medieval de la memoria; era el arte en la transformación renacentista.

Estas manifestaciones no fueron expuestas en secreto. Por el contrario, fueron harto publicadas. La sensacional controversia de Dicson y Perkins estaba vinculada con la aún más sensacional resonante bomba de los *Sellos* y la polémica que suscitó en Oxford. Bruno y Dicson se convirtieron en el centro de atención de las dos universidades. La disputa de Dicson con un ramista de Cambridge era paralela a la disputa que, en su visita a Oxford, Bruno mantuvo con los aristotélicos oxonienses, cuyos resultados se reflejan en la *Cena de le ceneri* publicada en 1584, el mismo año de la controversia Dicson-Perkins. Aunque en Oxford había algunos ramistas, no era una plaza tan fuerte del ramismo como Cambridge. Y los doctores oxonienses que pusieron objeciones a la exposición de magia ficiniana que Bruno hiciera en el contexto del heliocentrismo copernicano no eran ramistas, pues en la sátira que Bruno hace de ellos en la *Cena* los llama aristotélicos pedantes. Los ramistas eran, por supuesto, antiaristotélicos. En otra parte he relatado la historia del combate que Bruno mantuvo en Oxford y el reflejo que de él aparece en la *Cena*[48]. Aquí mi objetivo es sólo señalar el encabalgamiento de la controversia oxoniense de Bruno y la contemporánea contienda que su discípulo mantuvo con Cambridge.

En *De la causa, principio et uno*, publicada también en este agitado año de 1584, Bruno declara, en su dedicatoria al embajador francés, que grandes tumultos le rodean. Dice encontrarse perseguido por un rápido torrente de ataques procedente de la envidia de los ignorantes, de la presunción de los sofistas, de la detracción de los malévolos, de la suspicacia de los necios, del celo de los hipócritas, de la aversión de los bárbaros, de la furia del populacho –para sólo mencionar unas pocas de las clases de oponentes que Bruno nombra–. Entre todo esto, el embajador ha sido para él roca salvadora que emerge firme en el océano, y a la que no conmueve la furia de

las olas. Por el embajador ha esquivado los peligros de esta magna borrasca, y en señal de agradecimiento le dedica una nueva obra[49].

El diálogo primero de *De la causa*, si bien se inicia con una visión del sol de la nueva filosofía nolana, está lleno de recuerdos de los cataclismos. Eliotropio (cuyo nombre recuerda el heliotropo, la flor que se vuelve hacia el sol) y Armesso (posible versión de Hermes)[50] dicen a Filoteo (el propio Bruno) que ha habido mucho comentario adverso contra su *Cena de le ceneri*. Armesso espera que la nueva obra «no termine siendo materia de comedias, tragedias, lamentaciones, diálogos, y que no sea similar a las que aparecieron poco tiempo ha y te obligaron a permanecer retirado en casa»[51]. Se le dice que se ha atrevido a demasiado estando en un país que no es el suyo propio. A lo que el filósofo replica que es un error matar a un mártir extranjero por practicar curas que son desconocidas para los indígenas[52]. A la pregunta de qué le hace tener esa fe en sí mismo, contesta que es inspiración divina lo que siente en su interior. «Poca gente», observa Armesso, «entiende mercaderías como las tuyas»[53]. Se le dice que en la *Cena* ha ultrajado a todo el país. Armesso cree que mucha de la crítica está justificada, si bien está apesadumbrado por el ataque contra Oxford. A lo cual el Nolano se retracta de su crítica contra los doctores de Oxford, pero convirtiendo su retractación en un elogio a los frailes de la Oxford medieval, a los que los hombres del presente desdeñan[54].

Hay, pues, mucho material inflamable en el diálogo, con el que poco se ha hecho para apaciguar la perturbada situación.

Armesso espera que los interlocutores de los nuevos diálogos no ocasionen tantos quebrantos como ocasionaron los de la *Cena de le ceneri*. Se le responde que uno de los interlocutores será «aquel inteligente, honrado, amable, caballeroso y leal amigo Alexander Dicson, al cual el Nolano quiere tiernamente»[55]. Y en efecto «Dicsono» es uno de los principales interlocutores en *De la causa*, que, de este modo, no sólo refleja en el diálogo primero los ataques de Bruno contra Oxford y los quebraderos que esto suscita, sino que a lo largo de los cuatro diálogos siguientes se recrean las coetáneas aventuras de Dicson con el ramista de Cambridge, introduciendo a Dicsono como interlocutor principal y leal discípulo de Bruno.

La presencia de Dicsono en el diálogo presta gran fuerza a la observación, no hecha por él sino por otro interlocutor, acerca del «archipedante de Francia». Que este francés archipedante es ciertamente Ramus lo ponen en evidencia las palabras que siguen a continuación, en las que se le describe como el escritor de «las *Scole sopra le arti liberali* y las *Animadversioni contra Aristotele*»[56], versiones italianas de dos de las más famosas obras ramusianas, citadas liberalmente por Perkins cuando refuta la «impía memoria artificial» de Dicson.

En conjunto, sin embargo, los cuatro diálogos últimos de *De la causa* no son abiertamente polémicos, sino una nueva exposición de la filosofía del Nolano: que se puede percibir la divina sustancia en la materia en forma de vestigios y sombras[57], que el mundo está animado por el alma del mundo[58], que al espíritu del mundo se lo puede asir mediante procesos mágicos[59], que la materia subyacente a todas las formas es divina y no puede ser aniquilada[60], que el intelecto del hombre ha sido llamado «dios» por Trismegistos y otros teólogos[61], que el universo es una sombra por la que se puede percibir el sol divino, que los secretos de la naturaleza pueden ser perseguidos mediante una magia profunda[62], que el Todo es Uno[63].

La filosofía tiene su oponente en el pedante Polinio, pero el discípulo Dicsono apoya a su maestro en todo punto, haciéndole las preguntas apropiadas para que salga a relucir su sabiduría, y coincidiendo fervorosamente con todo cuanto dice.

De esta manera, en la candente atmósfera de 1584, el propio Bruno proclama a Alexander Dicson discípulo suyo. Se le recuerda al agitado público isabelino que el «Nolanus» y el «Dicsonus» van juntos, que el dicsoniano *De umbra rationis* no es sino la voz de Bruno exponiendo el mismo misterioso arte de la memoria «escepsia», tal como se encuentra en *Sombras* y *Sellos*, y que pertenece a la filosofía hermética del Nolano.

Habiéndose convertido el arte de la memoria en materia al rojo vivo, resulta algo osado que Thomas Watson, poeta y miembro del círculo de Sidney, publicase en torno al año 1585, o quizá antes, un *Compendium memoriae localis.* Esta obra parece una exposición perfectamente recta del arte clásico como mnemotecnia racional, dán-

dose en ellas las reglas con ejemplos aplicativos. En el prefacio, Watson se cuida mucho de disociarse de Bruno y Dicson.

Mucho me temo que si a mi obrita [*nugae meae*] se la compara con los místicos y hondamente doctos *Sigilli* del Nolano, o con la *Umbra artificiosa* de Dicson, ello aportará más descrédito al autor que utilidad al lector[64].

El libro de Watson pone de manifiesto que el arte clásico era aún popular entre los poetas, y que publicar una «memoria local» en ese tiempo equivalía a tomar una posición contraria al ramismo puritano. También era perfectamente consciente, como se pone de manifiesto en el prefacio, de que Bruno y Dicson encubrían en sus artes de la memoria otras materias.

¿Se encontraba Philip Sidney, guía del Renacimiento poético isabelino, en medio de todas estas controversias? Pues a Sidney, como es bien sabido, se le identifica estrechamente con el ramismo. Sir William Temple, miembro muy relevante de la escuela de Cambridge, era amigo suyo, y en ese mismo año fatal de 1584 en el que los «escepsios» y los ramistas estaban a la greña a propósito de la memoria, Temple dedicó a Sidney su edición de los *Dialecticae libri duo* de Ramus[65].

Muy curioso es el problema que suscita la interesantísima información que Durkan ha sacado a la luz en su artículo sobre Alexander Dicson. En su búsqueda de documentos de Estado en relación con Dicson, encontró en una carta dirigida por Bowes, representante inglés en el tribunal escocés, a Lord Burghley, con fecha de 1592, lo siguiente:

Dicson, maestro del arte de la memoria, y por algún tiempo asistente de Mr. Philip Sidney, fallecido, ha llegado al tribunal[66].

Es muy sorprendente que el corresponsal de Lord Burghley supiese cómo recordar de la mejor manera a este hombre de Estado (que lo sabía todo) quién era Dicson. Maestro del arte de la memoria que antes había servido a Philip Sidney. ¿Cuándo pudo Dicson haber estado al servicio de Sidney? Se puede presumir que aproxi-

madamente en los años inmediatos a 1584, cuando se hizo conocer como maestro del arte de la memoria, y discípulo del otro maestro del arte, Giordano Bruno.

Esta nueva nota testimonial pone a Sidney un poco más cerca de Bruno. Si el discípulo de Bruno estaba a su servicio, Sidney no pudo ser en modo alguno adverso al propio Bruno. Por vez primera tenemos aquí la insinuación de que Bruno tenía alguna justificación para dedicar a Sidney (en 1585) sus *Eroici furori* y el *Spaccio della bestia trionfante.*

¿Cómo entonces guardó Sidney el equilibrio entre influencias tan opuestas como son las de los ramistas y las de la escuela de pensamiento de Bruno-Dicson? Tal vez ambos frentes competían para obtener su favor. Puede hallarse una leve prueba de esta sugerencia en una observación que Perkins hace en la dedicatoria de su *Antidicsonus* a Thomas Moufet, que era miembro del círculo de Sidney. Perkins dice en la epístola-dedicatoria que espera que Moufet le ayude a repeler la influencia de los «escepsios» y de la «escuela de Dicson»[67].

El Sidney que fue discípulo de John Dee, el que aceptó en su servidumbre a Alexander Dicson, aquel a quien Bruno sintió que podía dedicar sus obras, no coincide demasiado con el Sidney puritano y ramista, si bien debió de encontrar algún modo de conciliar estas influencias contrapuestas. Un puritano no podría haber escrito la *Defence of Poetrie,* la defensa de la imaginación contra los puritanos, el manifiesto del Renacimiento inglés. Tampoco un ramista puro habría escrito este «Soneto a Stella»:

Aunque ingenios mezquinos osen escarnecer astrología,
e insensatos piensen que esas lámparas de la luz más pura
cuyos números, grandeza, eternidad y vías,
prometiendo maravillas a admirar procuran,
no tienen causa de su nación en cielo alguno,
si no es pespuntar de luz los negros velos de la noche
o danzar sólo para el trasiego que apresura
aposentos y para el placer del ojo que las mira.
Para mí, que diligente sé de la Natura,
sé que grandes causas grandes efectos procuran;

y sé que esos altos cuerpos sobre lo inferior reinan.
Y aunque fallasen estos cánones, prueba me dan segura
de que anticipan la carrera que me lleva
aquellas dos estrellas de la faz de Stella.

El poeta sigue la ruta del cielo con religioso sentimiento, como Thamus, rey egipcio del diálogo de Dicson; en él rastrea los vestigios de lo divino en la naturaleza, como Bruno en los *Eroici furori.* Y si la actitud ante el arte de la memoria que se vale de lugares e imágenes puede tomarse como piedra de toque, Sidney alude a ella de una manera que no es hostil. Hablando en su *Defence of Poetrie* de cómo se recuerdan los versos mejor que la prosa, dice:

Aquellos que han enseñado el arte de la memoria no han puesto de manifiesto nada más apto para su propósito que una determinada habitación dividida en muchos lugares y minuciosamente conocida; ahora que se posee en efecto perfectamente al verso, teniendo toda palabra su asiento natural, qué ha de menester la palabra recordada[68].

Esta interesante adaptación de la memoria local pone en evidencia que Sidney no memorizó poesía mediante el método ramista.

El Nolano dejó estas costas en el año 1586, pero su discípulo prosiguió enseñando el arte de la memoria en Inglaterra. Tengo esta información gracias a *The Jewell House of Art and Nature,* de Hugh Platt, publicado en Londres en 1592. Platt habla de «el Arte de la Memoria que el maestro Dicson el Escocés enseñaba los últimos años en Inglaterra, y del que había escrito un tratado figurativo y oscuro»[69]. Platt tomó lecciones de Dicson y aprendió a memorizar lugares en conjuntos de diez, con imágenes en ellos que habían de ser vívidas y activas, proceso que el «Maister Dicson llamaba animar las *umbras* [sic] o *ideas rerum memorandarum*»[70]. Ejemplo de *umbra* animada era «Belona mirando de hito en hito con ojos encendidos y retratada en todos los puntos según la acostumbrada descripción de los poetas»[71]. Platt descubrió que el método preparaba el terreno hasta cierto punto, pero a duras penas rozaba las expectativas apuntadas por su maestro en las descripciones de su «grande y ex-

traordinario arte». Parece haber aprendido una forma sencilla de la mnemotecnia de la línea recta, de la cual no sabía que fuera un arte clásico, sino que conocía como «el arte de Maister Dicson». Evidentemente, no estaba iniciado en los misterios herméticos.

El «figurativo y oscuro» tratado de la memoria de Dicson, con diálogos en los que Hermes Trismegistos cita sus propias obras, parece haberse divulgado considerablemente. En 1597, con el título de *Thamus*, lo reimprimió Thomas Basson, impresor inglés establecido en Leiden; en ese mismo año también reimprimió la *Defensio* de «*Heius Scepsius*»[72]. No sé por qué Basson estaba interesado en reimprimir estas obras. A este impresor le gustaban los misterios y probablemente era miembro de la secta secreta La Familia del Amor[73]. Su protector era el tío de Sidney, el conde de Leicester[74], a quien se le había dedicado la primera edición del «figurativo y oscuro» tratado. Henry Percy, noveno conde de Northumberland, poseía un ejemplar del *Thamus*[75]; y en Polonia se le relacionó con obras de Bruno[76]. No es el rasgo menos peculiar del curso que corrió este extraño libro el que el jesuita Martín del Río, en la obra contra la magia que publicase en 1600, encareciera como «no falto de sal y agudeza el *Thamus* de Alexander Dicson, en cuyo *Heius Scepsius* se defiende del ataque de un hombre de Cambridge en la edición publicada en Leiden»[77]. ¿Por qué la «escritura interna» egipcia del arte de la memoria según la enseñaba Dicson merecía la recomendación de un jesuita, en tanto que el maestro de quien la había aprendido era quemado en la hoguera?

En el Renacimiento veneciano, Giulio Camillo había levantado su Teatro de la Memoria a la vista de todos aunque era un secreto hermético. En las peculiares circunstancias del Renacimiento inglés, la forma hermética del arte de la memoria va tal vez más soterrada, asociándosela a simpatizantes secretos del catolicismo, o a los grupos religiosos secretos de la época, o a los incipientes rosacruces o masones. El rey egipcio, con su método «escepsio» frente al método de Sócrates, el griego, acaso suministra una pista por la cual algunos misterios isabelinos cobren una significación histórica más precisa.

Hemos visto cómo el debate sobre el arte de la memoria giraba en torno a la imaginación. Un dilema se presentaba a la sociedad

isabelina en este debate. O el método ramista desechaba por completo las imágenes internas o se las desarrollaba mágicamente como instrumentos exclusivos para aprehender la realidad. O se aniquilaban las similitudes corporales de la piedad medieval, o se las transfiguraba en las vastas figuras de Zeuxis y Fidias, en los artistas renacentistas de la fantasía. ¿No contribuiría el apremio y agonía de este combate a precipitar la aparición de Shakespeare?

Capítulo XIII
Giordano Bruno: últimas obras sobre la memoria

Cuando Bruno volvió a París en 1586, tras cruzar el canal de La Mancha con Mauvissière, el embajador francés que le había protegido de los tumultos que suscitase en Inglaterra, se encontró en condiciones mucho menos favorables para su secreto de las que había gozado dos años antes cuando dedicó *Sombras* a Enrique III[1]. Casi impotente se encontraba ahora Enrique frente a la reacción extrema católica, capitaneada por la facción Guisa y apoyada por España. París era una ciudad llena de temores y rumores en vísperas de las guerras de la Liga que acabarían arrojando de su trono al rey de Francia.

En esta perturbada y peligrosa urbe, Bruno no temió enfrentarse a los doctores de París con su filosofía antiaristotélica. La conferencia dada por el discípulo de Bruno, Jean Hennequin (una especie de Alexander Dicson a la francesa, hablando por el Maestro), a los doctores de la universidad congregados para escucharle en el Collège de Cambrai[2] sigue pautas muy similares a las que Bruno manifiesta (en la *Cena de le ceneri*) haber dado él mismo a los aristotélicos doctores de Oxford. El discurso del Collège de Cambrai opone la filosofía del universo viviente, infundido de vida divina, la filosofía de la gnosis o visión de la divinidad de la naturaleza, a la frialdad y vacuidad de la física aristotélica.

Por las mismas fechas Bruno publicó un libro titulado *Figuratio Aristotelici physici auditus*[3], en el que enseña cómo memorizar la física de Aristóteles por medio de una serie de imágenes mnemónicas mitológicas que han de ser ubicadas en un sistema de lugares de extraño aspecto. La memorización de la física de Aristóteles mediante memoria artificial formaba parte evidentemente de la tradición dominica, ya que Romberch, en su útil «Congestorio» de la memoria, refiere la siguiente anécdota:

Un joven, casi ignorante de este arte [de la memoria], pintaba en las paredes unas figurillas más bien inanes por las que poder recorrer ordenadamente el *De auditu physico* de Aristóteles; y aun cuando estos simulacros no armonizaban muy bien con la materia, le ayudaban a recordarla. Si aun tan débiles ayudas auxilian la memoria, cuánto más se la auxiliará si se perfeccionan sus fundamentos mediante uso y ejercicio[4].

Aquí está el exacto título que Bruno pone a su compendio de la física aristotélica, *De auditu physico,* y aquí tenemos a un fraile refiriendo cómo se la puede memorizar mediante la memoria artificial, que es lo que Bruno propone que se haga.

Digo deliberadamente «propone que se haga», porque aquí hay algo muy particular. ¿Por qué pretende que memoricemos la fría y vacua física de Aristóteles? ¿Por qué no nos apremia a que introduzcamos en la memoria los vivientes poderes del universo divino a través de imágenes mágicamente animadas? Podría ser que el libro tratara precisamente de esto. Se han de usar figuras mitológicas como imágenes de la memoria: el *Arbor Olympica,* Minerva, Tetis como materia, Apolo como forma, el «Pan superior» como naturaleza, Cupido como moción, Saturno como tiempo, Júpiter como el primer móvil, y así sucesivamente[5]. Formas de esta índole, animadas con la magia de las divinas proporciones, contendrían la filosofía de Bruno, serían los medios imaginativos de aprehenderla. Y cuando vemos que el sistema de lugares[6] en el que se ha de colocar a las imágenes **[lám. 14 c]** es uno de aquellos diagramas de aspecto horoscópico que hemos visto en *Sellos,* caemos en la cuenta de que se supone que las imágenes están mágicamente animadas, en mágico contacto con las potencias cósmicas. Y ciertamente, al comienzo de la *Figuratio* se afirma la conexión con *Sellos,* cuando se le dice al lector que se vuelva hacia los Treinta Sellos y escoja entre ellos el que mejor se le acomode, tal vez el sello del Pintor, quizás el del Escultor[7].

El sistema de la memoria por el que la física ha de ser «figurada» es, en cuanto tal, contradicción de la física. El libro es un sello, la contrapartida de su ataque antiaristotélico a los doctores de París, precisamente como, en Inglaterra, *Sellos* era la contrapartida de su ataque a los doctores de Oxford. El Zeuxis y el Fidias que pintan y

esculpen tremendas y significativas imágenes dentro de la memoria representan el modo con que Bruno entiende el mundo viviente y lo capta por la imaginación.

Cuando Bruno dejó París se dirigió, vagabundeando por Alemania, a Wittenberg, donde escribió varios libros entre los que se encuentra la *Lámpara de las Treinta Estatuas*, a la que desde ahora nos referiremos como *Estatuas*. Aunque es casi seguro que la escribiera en Wittenberg en torno a 1558, esta obra es sólo un fragmento inacabado, y no fue publicada en vida de Bruno[8]. En *Estatuas* Bruno pone en obra lo que había aconsejado hacer al lector de la *Figuratio*. Emplea el sello de «Fidias el Escultor». Estas altaneras estatuas mitológicas esculpidas en el interior por el artista miguelangelesco de la memoria no expresan o ilustran meramente la filosofía de Bruno. *Son* su filosofía, que publica el poder de la imaginación para asir el universo a través de imágenes. La serie comienza con los conceptos «infigurables» tras los que vienen las estatuas figuradas.

Dentro de esta serie Bruno presenta su religión filosófica, su filosofía religiosa. El infigurable Orco o Abismo significa el deseo y necesidad infinitas de la divina infinitud, la sed de infinito[9], cual aparece en el bruniano *De l'infinito universo e mondi.* El figurable Apolo, que cabalga enhiesto y desnudo en su carro, con la cabeza nimbada de rayos solares, es la Mónada o el Uno[10], el centro solar hacia el que se dirigen todos los esfuerzos unificadores de Bruno. A continuación va Saturno, blandiendo su hoz, como signo del Inicio o del Tiempo. Prometeo, devorado por el buitre, es la *Causa efficiens*[11] (estas tres estatuas contienen la temática del bruniano *De la causa, principio, et uno*). Sagitario, el arquero del zodíaco, tensando su arco, es la dirección de la intención hacia el objeto[12] (como en las místicas aspiraciones del bruniano *De gli eroici furori*). Celio significa la bondad natural según se expresa en el orden de la naturaleza, la simetría de las estrellas, el orden natural del cielo que se endereza hacia un buen fin[13], la búsqueda bruniana de los vestigios de lo divino en la *fabrica mundi.* Vesta simboliza la bondad moral, lo que tiende a la bondad de la sociedad humana, la insistencia de Bruno en la ética social y la filantropía. Por medio de Venus y de su hijo

Cupido nos procuramos la unificadora fuerza del amor, el *spiritus* viviente del viviente mundo[14], como en la bruniana religión del amor y la magia.

Minerva es una estatua importante. Ella es la *mens*, lo divino que en el hombre refleja el divino universo. Ella es la memoria y la reminiscencia, con lo que hace presente el arte de la memoria, que era la disciplina de la religión de Bruno. Ella es la continuidad de la razón humana con la divina y con las inteligencias demoníacas, con lo que representa la creencia bruniana en la posibilidad de establecer comunicaciones de esta índole por medio de imágenes mentales. Por la Escala de Minerva nos elevamos de lo primero a lo último, congregamos las especies externas en el sentido interno, las operaciones de orden intelectual en un todo mediante arte[15], como en las extraordinarias artes de la memoria de Bruno.

He reducido *Estatuas* a su mínima expresión, dando una pobre impresión del impacto de la obra y de la intensa visualización de las figuras y sus atributos. Es éste uno de los más impresionantes escritos de Bruno; en él podemos ver nítidamente y vívidamente la convicción bruniana de que el poeta, el filósofo y el artista son una misma cosa. En la introducción afirma que no está innovando en esta obra, sino que revive algo de una antigüedad muy grande, convocando una vez más

> el uso y la forma de antiguas filosofías y de los primitivos teólogos que acostumbraron no tanto a velar los arcanos de la naturaleza en tipos y similitudes cuanto a declararlos y explicarlos ordenándolos en series y acomodándolos con más facilidad a la memoria. Retenemos fácilmente una estatua sensible, visible, imaginable, encomendamos fácilmente a la obra de la memoria ficciones fabulosas; por consiguiente [a través de ellas] podremos sin esfuerzo considerar y retener misterios, doctrinas e intenciones disciplinarias [...], así como en la naturaleza vemos vicisitudes de luz y tinieblas, así también hay vicisitudes de diferentes clases de filosofías. Por cuanto no hay nada nuevo [...] es necesario retornar a estas opiniones tras muchos siglos[16].

Hay en este pasaje tres líneas de pensamiento que Bruno ha amalgamado en una sola.

En primer término alude a la teoría de los mitos y las fábulas de los antiguos, de los que considera que contienen verdades de filosofía natural y moral. El libro de texto del Renacimiento que explicaba en forma manual las verdades naturales y morales contenidas en los mitos era, por supuesto, la *Mythologia* de Natalis Comes. Bruno conocía ciertamente la obra de Comes, en torno a la cual gira *Estatuas*, aunque la filosofía contenida en las estatuas es su propia filosofía. Cree Bruno estar desarrollando los mitos de la verdadera filosofía antigua que revive.

Mas Bruno introduce la memoria en su teoría de la mitología. Pone del revés la habitual afirmación de que los antiguos escondieron los arcanos en los mitos cuando dice que, por el contrario, ellos declararon y explicaron las verdades mediante los mitos a fin de hacerlas más fácilmente recordables. Viene a continuación un eco de la teoría tomista y dominica del arte de la memoria, cuando dice que los *sensibilia* son más fácilmente retenibles que los *intelligibilia*, y que por tanto podemos usar en la memoria las «similitudes corporales» recomendadas por Tulio, ya que éstas ayudarán a enderezar las intenciones espirituales hacia las cosas inteligibles. La educación dominica de Bruno ha impreso muy profundamente en su mente la teoría tomista del arte de la memoria, a la que dirige las intenciones espirituales y religiosas. Se dice de las estatuas que todas ellas contienen «intenciones»; expresan no sólo la verdad natural y moral, sino también la intención del alma hacia ella. Aunque teórica y prácticamente la memoria de Bruno era radicalmente diferente de la de Tomás de Aquino, sin embargo fue sólo a partir del uso religioso de la imagen en la memoria como pudo tener lugar la bruniana transformación del arte de la memoria en disciplina de su religión.

Por último, cuando habla de las vicisitudes de la luz y las tinieblas, y de la luz que con él ahora retorna, siempre alude a la filosofía hermética o «egipcia» y la religión mágica de los egipcios, quienes, según se les describe en el hermético *Asclepius*, sabían cómo hacer estatuas de los dioses, por medio de las cuales hacían descender a las inteligencias celestes y divinas. Las estatuas de la memoria están destinadas a contener este poder mágico, en su aplicación interior. Hay muchos rasgos mágicos y talismánicos en las descripcio-

nes que Bruno hace de ellas[17]. Camillo interpretó la magia de las estatuas del *Asclepius* como magia de proporciones artísticas, y acaso de este modo podamos considerar a Fidias el Escultor como «divino» artista del Renacimiento que en la memoria de Bruno modela las grandes figuras de los dioses.

Así pues, las estatuas tendrían para Bruno un poder triple: como antiguas y verdaderas declaraciones expuestas en forma mitológica de las antiguas y verdaderas filosofía y religión, que Bruno creía estar reviviendo; como imágenes de la memoria que en su interior albergan las intenciones de la voluntad hacia la aprehensión de estas verdades; como imágenes de la memoria artísticamente mágicas por las cuales cree el mago que se pone en contacto con las inteligencias «divinas» y demoníacas.

En cuanto sistema de la memoria, se puede fácilmente reconocer que *Estatuas* forma parte de todo el complejo de las obras mnemónicas de Bruno. Confirma la interpretación que hacíamos de la *Figuración de Aristóteles* en el sentido de que contenía dentro del sistema de la memoria la refutación de la filosofía aristotélica que supuestamente se está memorizando[18], pues muchas de las figuras mitológicas de la *Figuratio* son las mismas que las de *Estatuas.*

Se supone, creo, que las Treinta Estatuas giran en ruedas combinatorias lulianas. Una vez completado el sistema (como ya mencioné, el manuscrito está inacabado), habría representado uno de los tremebundos esfuerzos de Bruno por combinar el arte clásico de la memoria con el lulismo, para lo cual utiliza imágenes en vez de letras en las ruedas combinatorias. Bruno escribió varias obras lulistas durante su estancia en Wittenberg, con las que acaso tengan alguna conexión las Treinta Estatuas[19], pues es de señalar que, en *Estatuas,* Bruno usa conceptos tomados de los *principia* y *relata* del lulismo. En *Sombras* aparece un sistema rotatorio que usa treinta figuras mitológicas (la serie Licaón-Glauco)[20], que probablemente es el germen a partir del cual se desarrolló el más ambicioso sistema de *Estatuas.*

La *Figuratio* y las *Estatuas* no son por completo tratados de la memoria. Son ejemplos de cómo usar los sellos de Zeuxis el Pintor o Fidias el Escultor, basando la memoria en imágenes mitológicas (1)

que contienen la filosofía bruniana; (2) sobre las que la imaginación y la voluntad se enderezan con poderosas intenciones; (3) a las que se cree haber astralizado y magificado convirtiéndolas en imágenes que, como las mágicas estatuas del *Asclepius*, serían capaces de atraer e introducir en la personalidad las potencias celestes y demoníacas.

William Perkins estaba absolutamente en lo cierto cuando consideraba la memoria artificial de Bruno-Dicson, en el contexto de la actitud católica respecto a las imágenes, contraria a la protestante. Pues al mismo tiempo que Bruno, el herético Mago de la Memoria, pudo desarrollarlas y las desarrolló a partir del piadoso uso medieval de las imágenes del arte de la memoria, los protestantes, por el contrario, con su acción iconoclasta interna y externa, estrangularon la posibilidad de un desarrollo de esta índole.

El último libro bruniano sobre la memoria fue el último libro que Bruno publicó, poco antes de su retorno a Italia, su encierro en los calabozos de la Inquisición y, por último, su muerte en la hoguera. La invitación que le dirigiera desde Venecia el hombre que quería aprender sus secretos de la memoria precipitó el retorno. En esta obra, por consiguiente, Bruno expone por última vez sus secretos de la memoria. El libro se titula *De imaginum, signorum et idearum compositione*[21], al que desde ahora nos referiremos como *Imágenes*. Fue publicado en Frankfurt en el año 1591, pero probablemente fue escrito en su mayor parte en Suiza, quizás en el castillo, próximo a Zurich, de Johann Heinrich Hainzell, ocultista y alquimista en cuya casa se hospedó algún tiempo y al que dedica el libro.

Se divide el libro en tres partes. La tercera y última consiste en *Treinta Sellos*. Al igual que en *Sellos*, publicada ocho años antes en Inglaterra, Bruno cataloga variados tipos de sistemas de memoria ocultista. Muchos de ellos coinciden con los recogidos en los *Sellos* ingleses y llevan los mismos títulos, pero son, si cabe, aún más oscuros que los primeros. Los versos latinos con que se describe alguno de ellos presentan afinidades con los poemas latinos que recientemente Bruno había publicado en Frankfurt[22]. En estos tardíos *Sellos* se pueden advertir nuevos desarrollos, particularmente la elaboración de sistemas pseudomatemáticos o «matesísticos» de lugares. Di-

ferencia grandemente a los *Sellos* alemanes de los ingleses el que aquéllos no desembocan en un *Sello de los Sellos* que revele la religión del amor, el arte, la matesis y la magia, como ocurría en la serie inglesa. Parece que fue sólo en Inglaterra donde Bruno hizo tal revelación tan explícitamente en libro impreso.

Los *Treinta Sellos* publicados en Alemania, y sus conexiones con los poemas latinos publicados en Alemania, podrían constituir un espléndido punto de partida para el estudio de la influencia que Bruno ejerciera en ese país, del mismo modo que los *Sellos* ingleses y sus conexiones con los diálogos italianos publicados en inglés son vitales respecto a la influencia que Bruno ejerció en Inglaterra. Como este libro está principalmente enfocado a su influencia en Inglaterra, no trataré por tanto más ampliamente de los Treinta Sellos de la tercera parte de *Imágenes*. Algo hemos de decir, sin embargo, de las dos primeras partes del libro, en las que Bruno aborda una vez más su eterno problema de las imágenes y expone un nuevo sistema de la memoria.

La primera parte es un arte de la memoria en el que (como en las artes de *Sombras* y *Circe*, ésta última reimpresa en *Sellos*) Bruno recorre las reglas *ad herennianas* de una manera aún más desconcertante que antes. Además, ahora habla no de arte sino de método. «Instituimos un método, no sobre las cosas, sino sobre la significación de las cosas.»[23] Comienza con reglas para las imágenes; diferentes modos de crear imágenes de la memoria; imágenes para cosas e imágenes para palabras; y recuerda que las imágenes deben ser vivas, activas, percusivas, cargadas de efectos emocionales, de manera que puedan pasar por las puertas del almacén de la memoria[24]. Se insinúan misterios egipcios y caldeos, si bien por debajo de todo el verbalismo la estructura del tratado de la memoria es claramente visible. Creo que está sirviéndose principalmente de Romberch. Cuando en el capítulo sobre «imágenes para palabras» dice que a la letra O se la puede representar con una esfera, a la letra A con una escalera o compás, a la letra I con una columna[25], no hace más que describir con palabras uno de los alfabetos visuales ilustrados por Romberch.

Pasa a continuación a las reglas de lugares (invirtiendo el orden correcto, pues las reglas de lugares han de ir antes), y también aquí

es obvio que se basa en el tratado de la memoria. A veces prorrumpe en versos latinos que suenan muy solemnes, pero que Romberch nos ayuda a interpretar.

Complexu numquam vasto sunt apta locatis
Exiguis, neque parva nimis maiora receptant.
Vanescit dispersa ampla de sede figura,
Corporeque est modico fugiens examina visus.
Sint quae hominem capiant, qui stricto brachia ferro
Exagitans nihilum per latum tangat et altum[26].

¿Qué quiere esto decir? Es la regla según la cual los *loci* de la memoria no han de ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños, con el añadido de dos líneas que retoman el consejo de Romberch de que un *locus* de la memoria no deber ser más ancho ni más alto de lo que un hombre puede alcanzar, regla esta que Romberch ilustra **[fig. 3]**.

En asociación con el arte de la memoria de la primera parte de *Imágenes*, Bruno presenta un sistema arquitectónico de la memoria de complejidad tremenda. Por sistema «arquitectónico» quiero decir que es un sistema compuesto de secuencias de habitaciones de la memoria en las que se han de ubicar las imágenes de la memoria. La forma arquitectónica es, desde luego, la forma más normal del arte clásico de la memoria, pero Bruno se sirve de ella de una manera altamente inusual, por cuanto la distribución de las habitaciones de la memoria está enredada en una geometría mágica y todo el sistema es activado desde arriba por una suerte de mecánica celeste. Hay veinticuatro *atria* o habitaciones, cada una de las cuales está dividida en nueve lugares de la memoria que contienen imágenes en su interior. A estos *atria* y a sus nueve divisiones se los ilustra con diagramas en las páginas del texto. Hay también en el sistema quince «campos», cada uno de los cuales se divide en nueve lugares; y treinta «cubículos», que ponen al sistema en la línea de la obsesión del «treinta».

Hay que tener presente la idea general de que se supone que todo lo de este mundo inferior puede ser memorizado por medio de

las imágenes que hay en estos *atria*, campos y cubículos. Todo lo que existe en el mundo físico ha de encontrarse aquí, todas las plantas, piedras, metales, animales, pájaros, y así sucesivamente (Bruno usa aquí para sus enciclopédicas clasificaciones las listas alfabéticas que se pueden encontrar en los libros de texto de la memoria). También está aquí toda arte, ciencia, invención conocida, todas las actividades humanas. Bruno afirma que los *atria* y campos que él enseña a edificar incluirán todo cuanto puede ser dicho, conocido o imaginado.

¡Vastos órdenes, en verdad! Pero ya estamos acostumbrados a esta guisa de cosas. Es éste un sistema enciclopédico de la memoria como el de *Sombras*, en el que se suponía que todos los contenidos del mundo, todas las artes y ciencias conocidas, estaban incluidos en las ruedas situadas alrededor de la rueda central y sus imágenes celestes. Ni yo ni el lector somos magos, pero de un modo general podemos afirmarnos en la idea de que todo el material que –en el sistema de *Sombras*– aparecía en la rueda de los inventores, y en el resto de ruedas que rodeaba la rueda central de las imágenes mágicas, ahora, en *Imágenes*, queda distribuido en un sistema de habitaciones de la memoria. Es éste un *Sellos* arquitectónico lleno de correspondencias, órdenes asociativos, que son tanto mnemónicos como astrales.

Pero ¿dónde está el sistema celeste, por el que solamente podría funcionar una enciclopédica memoria ocultista como ésta? El sistema celeste está en la segunda parte de *Imágenes*.

Ante nosotros aparecen en esta segunda parte[27] doce tremendas figuras o «príncipes» de los que se dice que son las causas de todas las cosas, bajo el «inefable e infigurable Óptimo Máximo». Éstas son Júpiter (con Juno), Saturno, Marte, Mercurio, Minerva, Apolo, Esculapio (con Circe, Arión, Orfeo), Sol, Luna, Venus, Cupido, Tellus (con Océano, Neptuno, Plutón). Éstos son las celestes, las grandes estatuas de los dioses cósmicos. Junto a estas figuras principales, Bruno dispone grandes cantidades de imágenes talismánicas o mágicas, que se puede presumir ayudarían a trasladar sus poderes a la psique. He analizado estas series y las imágenes a ellas asociadas en mi otro trabajo[28], apuntando que aquí Bruno está aplicando a las

imágenes de la memoria la magia talismánica de Ficino, probablemente con la idea de introducir influencias solares, joviales y venéreas particularmente vigorosas en la personalidad de la clase de mago que aspira ser. Estas figuras, estatuas internas asimiladas mágicamente a las influencias de las estrellas, constituyen el sistema celeste de *Imágenes*.

¿Cómo se han de combinar los dos sistemas de imágenes, las habitaciones de la memoria de la primera parte y las figuras celestes de la segunda?

Hay un diagrama **[lám. 14 d]** que probablemente es el «Sello» que expresa el sistema como un todo. Se nos dice que representa la disposición de los veinticuatro *atria*, las habitaciones de la memoria dentro de cuyos *loci* se alojan las imágenes. Se dice que cada *atrium* individual, y el plano de los *atria* en su conjunto, está relacionado con los cuatro puntos del compás. La circunferencia que rodea el diseño cuadrado de la habitación de la memoria representa, creo, los cielos. En ese círculo se habrían de inscribir las figuras e imágenes celestes, de modo que el sistema celeste redondo animase, organizase, unificase el infinito pormenor de los contenidos del mundo inferior memorizados en los lugares e imágenes del sistema de habitaciones de la memoria.

Este diagrama, pues, representaría el edificio de la memoria del sistema de *Imágenes* en conjunto. El edificio redondo representaría el cielo y tendría en su interior un diseño cuadrado, de manera que todo el edificio simbolizaría los mundos superior e inferior, y en ese edificio el mundo como un todo se recordaría desde arriba, desde el plano celeste, unificador, organizador. Tal vez este sistema lleva a la práctica la sugerencia que aparece en el sello 12 de *Sellos*, donde Bruno dice que «conoce una pintura doble de la memoria»[29]: una es la memoria celeste con imágenes astrales, la otra es, «simulando, según la necesidad lo requiere, edificios». El sistema de *Imágenes* emplearía simultáneamente la «pintura doble», combinando el sistema celeste redondo con el sistema cuadrado de habitaciones de la memoria.

Ahora nos fijamos en la inscripción del círculo central del diagrama, que no está explicado en ninguna parte del texto (ni está re-

producido con exactitud en la edición decimonónica de la obra). Quizás empezamos a estar embrujados o aturdidos, pero ¿no se lee en estas letras del círculo «Alta Astra»? ¿Es éste el templo de la memoria de una religión astral?

Un uso mucho más sencillo de la memoria arquitectónica clásica adaptada a un uso renacentista se puede ver en la Ciudad del Sol de Campanella. La *Città del Sole*[30] es, por supuesto, primariamente una utopía, la descripción de una ciudad ideal, cuya religión es un culto solar o astral. La ciudad es redonda, con un templo redondo en el centro en el que se dice que están pintadas todas las estrellas del cielo y sus relaciones con las cosas de aquí abajo. Las casas de la ciudad están dispuestas según muros circulares, o *giri*, concéntricos respecto al círculo central en el que se halla el templo. Se dice que en estos muros están pintadas todas las figuras matemáticas, todos los animales, pájaros, peces, metales, etc.; todas las invenciones humanas y actividades; y en el círculo o muro más externo hay estatuas de grandes hombres, de grandes guías morales y religiosos y fundadores de religiones. Éste es el tipo de diseño enciclopédico de sistema universal de la memoria, con base organizativa «celeste», con el que Bruno nos ha familiarizado ampliamente. Campanella afirmaba repetidamente que su Ciudad del Sol, o quizá un modelo de ella, podía ser utilizada como memoria local, como rápido modo de saberlo todo «usando el mundo como libro»[31]. Es evidente que cuando se emplease la Ciudad del Sol como «memoria local», sería un sistema renacentista de la memoria muy sencillo, un sistema en el que el principio clásico de memorizar lugares habría sido adaptado a usos de reflexión del mundo, al modo renacentista.

Cuando la Ciudad del Sol, que es una ciudad utópica basada en una religión astral, es considerada un sistema de la memoria, puede ser comparada provechosamente con los sistemas de Bruno, con el de *Sombras* y el de *Imágenes*. Este sistema es más simple que los sistemas de Bruno, al ser estático dentro de una ciudad (como el sistema de Camillo es estático en un teatro), y no intenta las imponentes complejidades de Bruno. Sin embargo, si comparamos el «Alta Astra» que se encuentra en el altar central redondo del siste-

ma de *Imágenes* con el templo redondo que se encuentra en el centro de la Ciudad del Sol, pueden hacerse manifiestas ciertas semejanzas básicas entre la «memoria local» concebida por Bruno y Campanella, ambos educados en el convento dominico de Nápoles.

«Pensar es especular con imágenes», dice una vez más Bruno en *Imágenes*[32], malinterpretando a Aristóteles, como ya había hecho en *Sellos*. La abrumadora preocupación bruniana por las imágenes nunca es tan evidente como en esta obra postrera que contiene el más trabajosamente complejo de todos sus sistemas y sus últimos pensamientos sobre las imágenes. Ahondando en dos tradiciones acerca del uso de las imágenes, la tradición mnemónica y la tradición mágica o talismánica, se debate con problemas que aún no están resueltos dentro de su propio marco de referencias ni en ningún otro.

Sobre la composición de imágenes, signos e ideas: éste es el título del libro, y Bruno utiliza el concepto «ideas» en el sentido de imágenes mágicas o astrales, en el sentido en que lo usó en *Sombras*. En la primera parte de *Imágenes* estudia y compone imágenes de la memoria valiéndose de las reglas tradicionales; en la segunda parte estudia y compone «ideas», imágenes talismánicas, efigies de las estrellas a manera de «estatuas» magnificadas, tratando de confeccionar imágenes que actúen como vehículos que transporten a la psique los poderes cósmicos. Con estas faenas, Bruno talismaniza –por así decirlo– las imágenes mnemónicas e introduce aspectos mnemónicos en los talismanes al tiempo que va «componiéndolos» para que se ajusten a sus objetivos. Las dos tradiciones que conciernen al modo de impartir poder a las imágenes –la tradición de la memoria según la cual las imágenes han de ser percusivas emocionalmente y capaces de producir afectos, y la tradición mágica que introduce poderes astrales o cósmicos en los talismanes– quedan fusionadas en la mente de Bruno con utensilios para componer imágenes, signos e ideas. En este libro se advierte la genialidad de un ser extraordinariamente brillante, que al rojo vivo trabaja en el problema que él cree es el más importante de todos, el problema de cómo organizar la psique a través de la imaginación.

El convencimiento de que es en el interior, en las imágenes in-

ternas que están más cerca de la realidad que los objetos del mundo externo, donde la realidad es aprehendida y se consigue la visión unificada, está debajo de todo. Vistas a la luz del sol interior, las imágenes se combinan y se funden en la visión del Uno. El impulso religioso que mueve a Bruno en sus excepcionales esfuerzos de la memoria, en ningún lugar es más patente que en *Imágenes*. Tremenda es la fuerza de las «intenciones espirituales» que Bruno encamina hacia sus imágenes internas, y esta fuerza es un legado de la transformación medieval del arte clásico de la memoria, aun cuando en esta posterior transformación renacentista se ha convertido en un arte que es una de las disciplinas de una religión hermética o «egipcia».

Puede que Bruno tuviese tiempo de dar algunas lecciones en Padua y Venecia tras su retorno a Italia, mas cuando desapareció en los calabozos de la Inquisición en el año 1592, su errante carrera se había acabado. Como anécdota curiosa nos sorprende, aunque pueda ser sólo una coincidencia, que cuando Bruno se eclipsó surgió otro maestro de la memoria que vagó por Bélgica, Alemania y Francia. Si bien ni Lambert Schenkel ni su discípulo Johannes Paepp estuvieron a la altura de Giordano Bruno, vale la pena que les dediquemos cierta atención como maestros posbrunianos de la memoria que algo sabían de la versión bruniana de la memoria artificial.

Lambert Schenkel[33] (1547-*c.* 1603) fue una persona algo célebre en su tiempo, que atrajo la atención con la exhibición pública de sus poderes memorísticos y sus obras publicadas. Su origen parece haber tenido lugar en los Países Bajos católicos; estudió en Lovaina, y su primer libro sobre la memoria, *De memoria*, fue publicado en Douai en 1593, lo que parece demostrar la aprobación que le otorgaba aquel centro, intensamente católico, de actividades de la Contrarreforma[34]. No obstante, se cree que surgieron sospechas sobre la personalidad de Schenkel, y más tarde se le acusaría de mago. Reclamaba honorarios por sus lecciones, y el aspirante, tras aprender los secretos de la memoria, estaba obligado a consultarle personalmente, pues, decía, no todos los secretos eran revelados en sus libros.

La obra principal de Schenkel sobre la memoria es el *Gazophyla-*

cium, publicado en Estrasburgo en el año 1610 y en París, traducido al francés, en 1623[35]. Se basa en su mayor parte en su anterior *De memoria*, si bien presenta elaboraciones y adiciones.

Con el *Gazophylacium* estamos en la corriente de libros de texto de la memoria del tipo de los de Romberch y Rossellius, y Schenkel intenta deliberadamente unirse a la tradición dominica de la memoria por medio de sus constantes citas a Tomás de Aquino como gran experto de la memoria. Expone una larga historia del arte de la memoria en la primera parte de su libro, donde menciona todos los nombres habituales: Simónides, por supuesto, Metrodoro de Escepsis, Tulio y el resto, y en los tiempos modernos Petrarca y los demás, agregando a las listas habituales de nombres modernos muchos otros relacionados con pericias memorísticas, entre los que se halla Pico della Mirandola. Schenkel adjunta referencias a sus afirmaciones, y este libro es en verdad recomendable como de cierto valor para el historiador moderno del arte de la memoria, quien, si se preocupa de consultar las referencias de Schenkel, puede verse llevado a una buena cantidad de material provechoso.

Lo que Schenkel enseña, en modo alguno parece inusual; básicamente es el arte clásico, con largas secciones sobre los lugares, en las que proporciona diagramas de habitaciones que contienen lugares de la memoria, y largas secciones sobre las imágenes. Lo que enseña podría considerarse mnemotecnia racional, si bien con las formas elaboradas que le han dado los tratados de la memoria. Pero resulta muy oscuro y menciona algunos autores más bien sospechosos, como Trithemius.

Schenkel tuvo un discípulo e imitador, un tal Johannes Paepp. Las obras sobre la memoria de Paepp están mereciendo una atención más cuidadosa por haber desempeñado el papel que podríamos describir vulgarmente como «descubrir el pastel». Él, según lo describe, «descubre a Schenkel» o revela los secretos que de la memoria ocultista encubren los libros de Schenkel. Este objetivo lo declara en el título de su primer libro, *Schenkelius detectus: seu memoria artificialis hactenus occultata*, publicado en Lyon en 1617. Y continúa con su buena obra de «descubrir a Schenkel» en dos publicaciones subsiguientes[36]. El chismoso Paepp menciona un nombre que Schen-

kel nunca menciona, Jordanus Brunus[37], y el secreto que revela parece tener alguna característica bruniana.

Paepp ha estudiado solícitamente las obras de Bruno, particularmente *Sombras*, a la que cita varias veces[38]. Y las largas listas de imágenes que presenta como imágenes de la memoria son muy reminiscentes de las de *Imágenes*. Arcanos misterios filosóficos, dice Paepp, están contenidos en el arte de la memoria[39]. No hay nada del extraño poder filosófico y visual de Bruno en estos librillos, pero en un curioso pasaje proporciona una de las indicaciones más nítidas que yo haya encontrado de cómo se pueden aplicar los textos clásicos y escolásticos de la memoria a la hermética contemplación del orden del universo.

Tras citar el famoso estudio de la memoria que Tomás de Aquino hace en la *Summa* (II, II, 49) y subrayar lo que dice Tomás sobre el orden y la memoria, introduce al punto una cita del «quinto sermón de Trismegistos en *Pimander*». Se sirve del *Pimander* ficiniano, de su traducción latina del *Corpus Hermeticum*, cuyo quinto tratado versa acerca de que «Dios es a la vez visible e invisible». Es este tratado una rapsodia sobre el orden del universo como revelación de Dios, y sobre la experiencia hermética en la que, a través de este orden, Dios se revela a sí mismo. A continuación pasa a citar el *Timeo*, y luego al Cicerón de *De oratore* cuando afirma que ubicar ordenadamente es la mejor ayuda de la memoria; y cita también el *Ad Herennium* (que él aún atribuye a Cicerón), donde se dice que el arte de la memoria consiste en un orden de lugares e imágenes. Retorna, por último, a la regla de Aristóteles y Tomás, según la cual la meditación frecuente ayuda a la memoria[40]. El pasaje pone en evidencia una transición que va de los lugares e imágenes de la memoria artificial al orden del universo que en el éxtasis percibe «Trismegistus» como experiencia religiosa. La secuencia de citas e ideas pone aquí de manifiesto la secuencia conceptual por la que los lugares y las imágenes de la memoria artificial tuliana y tomista han pasado a ser una técnica con la que se imprime en la memoria el orden universal del mundo. O, en otras palabras, cómo las técnicas de la memoria artificial se convirtieron en técnicas mágico-religiosas de la memoria ocultista.

Es un secreto del Renacimiento lo que Paepp está revelando a comienzos del siglo XVII, pues en la *Idea del Theatro* de Camillo se cita el quinto tratado de Trismegistos[41]. Pero Paepp lo ha descubierto por vía de Giordano Bruno.

Schenkel y su indiscreto discípulo confirman lo que nosotros barruntamos: que la enseñanza de la memoria con un lado ocultista podía muy bien pasar a ser el vehículo con el que se propagase un mensaje hermético religioso, o una secta hermética. Evidencian asimismo, por contraste, qué genio y poder imaginativos infundió Bruno a un material que en manos de Schenkel o Paepp desciende al nivel de tratado de la memoria. Ya quedan lejos las visiones del gran artista del Renacimiento que esculpía estatuas en el interior de la memoria, que infundía potencia filosófica y una perspectiva religiosa a las figuras de su vasta imaginación cósmica.

¿Qué hemos de hacer con la extraordinaria secuencia de las obras de Giordano Bruno sobre la memoria? Todas ellas están íntimamente unidas y trabadas entre sí. *Sombras* y *Circe* en Francia, *Sellos* en Inglaterra, *Figuratio* en su segunda visita a Francia, *Estatuas* en Alemania, *Imágenes*, la última de las obras que publicase antes de su retorno fatal a Italia, ¿son todas esas obras las huellas del tránsito por Europa del profeta de una nueva religión que transmite mensajes en código, en el código de la memoria? ¿Eran todas las intrincadas consideraciones de la memoria, todos los diferentes sistemas, barreras levantadas para confundir al no iniciado sin dejar al mismo tiempo de indicar al iniciado que detrás de todo eso había un «Sello de los Sellos», una secta hermética, y acaso incluso una organización político-religiosa?

En mi otro libro he prestado atención al rumor de que Bruno afirmó haber fundado en Alemania una secta llamada los «Giordanisti»[42], y he sugerido que esto podría tener algo que ver con los rosacruces, la misteriosa hermandad de la Rosa Cruz, anunciada con manifiestos en Alemania a comienzos del siglo XVII, de la que se sabe tan poco que algunos estudiosos infieren que nunca existió. Si hubo o no alguna conexión entre los rosacruces, de quienes tanto se rumoreó, y los orígenes de la masonería, de la que se tiene noticia que fue erigida como institución por primera vez en Inglaterra

en 1646, cuando Elias Ashmole se hizo masón, es una cuestión, una vez más, misteriosa e incierta. En cualquier caso, Bruno propagó sus puntos de vista tanto en Inglaterra como en Alemania; así pues, su actividad se puede imaginar como fuente común tanto para rosacruces como para masones[43]. Los orígenes de la masonería están envueltos en misterio, y, aunque se ha supuesto que deriva de los gremios medievales de masones «operativos» o albañiles efectivos, nadie ha sido capaz de explicar cómo esos gremios «operativos» dieron lugar a la masonería «especulativa», al uso simbólico de la imaginería arquitectónica del ritual masónico.

Estos temas han sido el feliz coto de caza de escritores faltos de sentido crítico y de imaginación asilvestrada. Ha llegado la hora de investigarlos con métodos históricos y críticos apropiados, y hay indicios de que esa hora se acerca. En el prefacio a un libro sobre la génesis de la masonería se afirma que no se ha de mirar la historia de la masonería como algo aparte, sino como una rama de la historia social, como el estudio de una institución particular cuyas ideas subyacentes «han de ser investigadas y escritas de la misma manera que la historia de otras instituciones»[44].

Otros libros más recientes sobre la materia se mueven en la dirección de una investigación histórica exacta, pero los escritores de tales libros han de dejar sin solución el problema de los orígenes de la masonería «especulativa», de su uso simbólico de columnas, arcos y otros elementos arquitectónicos, y del simbolismo geométrico, como marco dentro del cual se expone una enseñanza moral y una perspectiva mística dirigida hacia el divino arquitecto del universo.

Me gustaría pensar que la respuesta a este problema pudiera sugerirla la historia del arte de la memoria; que la memoria ocultista del Renacimiento, tal como la hemos visto en el Teatro de Camillo y tal como la propagó fervientemente Giordano Bruno, pudiera ser la fuente efectiva de un movimiento hermético y místico que empleaba no la arquitectura real de la masonería «operativa», sino la arquitectura imaginaria o «especulativa» del arte de la memoria como vehículo de sus enseñanzas.

Un cuidadoso examen del simbolismo utilizado tanto por los rosacruces como por los masones podría confirmar esta hipótesis.

Una investigación de esa índole no forma parte del propósito de este libro, aunque apuntaré algunas indicaciones sobre las líneas por las que se la podría conducir.

El manifiesto supuestamente rosacruz o *Fama* de 1614 habla de misteriosas *rotae* o ruedas, y de una sagrada «bóveda» cuyos muros, techo y suelo están divididos en compartimientos, cada uno de los cuales contiene diferentes figuras o sentencias[45]. Esto podría ser algo análogo a un uso ocultista de la memoria. Puesto que no hay registros de la masonería hasta mucho después, la comparación tendría que hacerse en este punto con el simbolismo masónico de finales del siglo XVII y del XVIII, y acaso particularmente con el simbolismo de la rama de la masonería que se conoce con el nombre de Arco Real. Algunos de los viejos grabados, insignias y mandiles de la masonería del Arco Real, con sus diseños de arcos, columnas, figuras y emblemas geométricos[46], dan la impresión de estar, o poder muy bien estar, dentro de la tradición de la memoria ocultista. Esta tradición habría quedado enteramente olvidada, de ahí el vacío de la historia primitiva de la memoria.

La ventaja que presenta esta teoría es que suministra un eslabón entre la gran tradición hermética del Renacimiento y posteriores manifestaciones herméticas de sociedades secretas. Pues hemos visto que el secreto de Bruno había sido un secreto más o menos abierto en los comienzos del Renacimiento, cuando el Teatro de Camillo fue un fenómeno tan ampliamente divulgado. El secreto era la combinación de creencias herméticas con técnicas del arte de la memoria. A comienzos del siglo XVI se pudo considerar que esto formaba parte natural de la tradición renacentista, la del «neoplatonismo» de Ficino y Pico, según se difundió desde Florencia a Venecia. Era una muestra del impacto extraordinario que los libros herméticos ejercieron sobre el Renacimiento, que hizo girar las mentes de los hombres hacia la *fabrica mundi*, hacia la divina arquitectura de mundo, en cuanto objeto de veneración religiosa y fuente de experiencia religiosa. Y avanzado el siglo XVI, en la más perturbada época de la vida de Bruno, las presiones de la época, tanto políticas como religiosas, pudieron arrojar el «secreto» a zonas cada vez más subterráneas; pero considerar a Giordano Bruno sólo como

el propagador de una sociedad secreta (cosa que pudo ser) sería perder de vista su entera significación.

Pues este secreto, el secreto hermético, fue el secreto de todo el Renacimiento. Según iba viajando de país en país con su mensaje «egipcio», Bruno iba transmitiendo el Renacimiento en una forma muy tardía pero particularmente intensa. Este hombre poseía en su máxima extensión el poder creativo del Renacimiento. Creó internamente las amplias formas de su imaginación cósmica, y cuando exterioriza estas formas en creaciones literarias, cobran vida obras geniales, los diálogos que escribió en Inglaterra. Si hubiese exteriorizado las estatuas que modeló en la memoria, o el magnífico fresco de imágenes de las constelaciones que pintara en el *Spaccio della bestia trionfante*, el mundo habría gozado de un gran artista. Pero era la misión de Bruno pintar y modelar en el interior, enseñar que el artista, el poeta y el filósofo son una misma cosa, pues la Madre de las Musas es Memoria. No sale afuera nada que previamente no haya sido formado dentro, y, en consecuencia, es dentro donde ha de hacerse la obra significativa.

Podemos ver que la tremenda fuerza creadora de imágenes que él enseña en las artes de la memoria es aplicable a la creativa fuerza imaginativa del Renacimiento. Pero ¿qué decir del terrorífico pormenor con el que Bruno expone esas artes, las ruedas giratorias del sistema de *Sombras*, cargado, no en general, sino hasta el menor detalle, de los contenidos de los mundos de la naturaleza y el hombre, qué decir de las aún más aterradoras acumulaciones de salas de la memoria del sistema de *Imágenes*? ¿Fueron estos sistemas exclusivamente erigidos para hacer circular los códigos o rituales de una sociedad secreta? O, si Bruno creía realmente en ellos, ¿son acaso la obra de un loco?

Es indudable, creo, que hay un elemento patológico en la compulsión que indujo a Bruno a crear sistemas, lo cual es una de sus características principales. Pero ¡qué esfuerzos en la búsqueda del método hay en esta locura! La magia de la memoria de Bruno no es la perezosa magia del *Ars notoria*, cuyo practicante se limita a mirar fijamente una nota al tiempo que recita plegarias mágicas. ¡Con qué incansable industriosidad añade ruedas a ruedas, amontona estan-

cias de la memoria sobre estancias de la memoria! Con qué laboriosidad forma las imágenes innumerables que han de surtir los sistemas; ilimitadas son las posibilidades sistemáticas, y todas ellas han de ser intentadas. Hay en todo ello algo que sólo se puede describir como un elemento científico, un presagio dentro del ámbito ocultista de la preocupación por el método que se produciría en el siglo siguiente.

Pues si Memoria era la Madre de las Musas, tenía también que ser la Madre del Método. El ramismo, el lulismo, el arte de la memoria –todas esas confusas construcciones compuestas de todos los métodos de la memoria que atestaban el final del siglo XVI y el comienzo del XVII– son síntomas de la búsqueda del método. Visto en el contexto de esta creciente búsqueda y apremio, no es tanto locura lo que hay en los sistemas de Bruno cuanto inflexible resolución de encontrar un método que parezca significativo.

Al término de esta tentativa de hacer un estudio sistemático de las obras brunianas sobre la memoria, quisiera subrayar que no pretendo haberlas entendido por entero. Cuando investigadores posteriores descubran algo más acerca de las poco menos que desconocidas y no estudiadas materias sobre las que este libro versa, habrá llegado el momento de alcanzar una comprensión más cabal de estas obras extraordinarias y de la psicología de la memoria ocultista. Lo que yo he intentado hacer, como necesario preliminar para la comprensión, es tratar de situarlas en un contexto histórico. Fue el arte medieval de la memoria, con sus asociaciones religiosas y éticas, que Bruno transformó en sus sistemas ocultistas, lo que me parece que posee posiblemente una triple pertinencia. Puede que éstos desarrollen la memoria ocultista del Renacimiento en la dirección de las sociedades secretas. Estas obras contienen aún todo el poder artístico e imaginativo del Renacimiento. Presagian el papel que han de desempeñar el arte de la memoria y el lulismo en el desarrollo del método científico.

Pero no hay red histórica, ni examen alguno de tendencias o influencias, ni análisis psicológicos que puedan jamás servir para capturar o identificar a este hombre extraordinario, Giordano Bruno, el Mago de la Memoria.

Capítulo XIV
El arte de la memoria
y los diálogos italianos de Bruno

El arte de la memoria, tal como Bruno lo concibiera, es inseparable de su pensamiento y religión. La visión mágica de la naturaleza es la filosofía que hace posible que el poder mágico de la imaginación tome contacto con ella, y el arte de la memoria, según Bruno lo transformara, fue el instrumento para efectuar este contacto a través de la imaginación. Fue la disciplina interna de su religión, los medios internos por los que Bruno pretendía asir y unificar el mundo de las apariencias. Además, como en el Teatro de Camillo, se consideraba que la memoria ocultista proporcionaría poderes mágicos a la retórica, y Bruno aspiró a infundir estos poderes a sus palabras. Deseaba tanto actuar sobre el mundo como reflejarlo, al tiempo que iba publicando, ya en poesía, ya en prosa, su filosofía hermética de la naturaleza y la religión hermética o «egipcia» con la que asoció a aquélla, y cuyo inminente retorno profetiza en Inglaterra.

Esperaríamos, por consiguiente, encontrar que las pautas de la memoria ocultista, tal y como las hemos estudiado en las obras sobre la memoria, fueran rastreables en todos los escritos de Bruno, y particularmente en aquellos por los que es más vastamente conocido: la fascinante serie de los diálogos italianos[1], que escribiera en la mansión londinense del embajador francés en medio de los tumultos que tan vívidamente describe.

En la *Cena de le ceneri* o «Cena del Miércoles de Ceniza», publicada en Inglaterra en el año 1584, se refleja la visita que Bruno hiciera a Oxford y su refriega con los doctores oxonienses, a propósito de su versión ficiniana o mágica del heliocentrismo copernicano[2]. Da a los diálogos un emplazamiento topográfico, que toma la forma de una excursión por las calles de Londres. Parece que la excursión comienza en la embajada francesa, que estaba situada en Butcher

Row, calle que desemboca en el Strand, aproximadamente en el mismo punto donde ahora se levantan los Tribunales de Justicia, y que se dirigieron a la casa de Fulke Greville, del que se nos dice que invitó a Bruno a exponer sus puntos de vista sobre el heliocentrismo. Según la descripción de la ruta, la meta parece estar situada cerca de Whitehall[3]. Se supone que Bruno y sus amigos caminan desde la embajada a la casa donde iba a tener lugar la misteriosa «Cena del Miércoles de Ceniza» que da título al libro.

John Florio y Matthew Gwinne[4] preguntan por Bruno en la embajada, algo después de la hora en que él los esperaba, y salen todos de allí tras la puesta de sol por oscuras calles. Cuando llegan a la calle principal (tras bajar de Butcher Row al Strand), deciden torcer hacia el Támesis y continuar la excursión en barca. Después de vocear «Remeros» durante largo rato, por fin consiguen dos viejos barqueros y suben a una vieja y agrietada barca. Hay problemas sobre el precio del pasaje, pero por fin zarpa la barca con sus pasajeros, y boga con extremada lentitud. Bruno y Florio animan la excursión cantando versos del *Orlando furioso* de Ariosto. «Oh feminile ingegno», canta el Nolano, a lo que responde Florio con «Dove, senza me, dolce mia vita», que interpretaba «como pensando en sus amores»[5]. Insisten los barqueros en dejarles en tierra aunque en modo alguno estaban cerca de su destino. Así pues, el grupo fue a caer en una oscura y sucia callejuela cercada por altos muros. No pudieron hacer nada más que forcejear un rato, lo que no dejaron de hacer, y lanzar maldiciones. Por fin llegaron de nuevo a «la grande ed ordinaria strada» (el Strand), sólo para darse cuenta de que estaban junto al mismo punto desde donde habían torcido para bajar al río. El interludio en barca no les había llevado por lugar alguno. Se les ocurrió renunciar a la expedición, pero el filósofo recordó su misión. La tarea con la que se enfrentaba, aunque ardua, no era imposible. «Los hombres de raro espíritu que tienen algo de heroico y de divino escalarán el cerro de la dificultad y arrancarán de las rigurosas circunstancias la palma de la inmortalidad. Y aunque nunca hayas de alcanzar el poste de llegada ni ganar el trofeo, no dejes de correr la carrera.»[6] Por consiguiente, decidieron perseverar y comenzaron a caminar a lo largo del Strand hacia Charing Cross. Aho-

ra les salen al paso turbas alborotadoras, y junto a «la pirámide próxima a la mansión donde tres calles se encuentran» (Charing Cross), el Nolano recibió un golpe al que irónicamente replicó: «Tanchi, maester», únicas palabras inglesas que conocía.

Por fin llegan. Ocurren confusos incidentes, pero al fin toman asiento. A la cabecera de la mesa estaba un caballero innominado (probablemente Philip Sidney); Greville estaba a la derecha de Florio, y Bruno a su izquierda. Junto a Bruno estaba Torquato, uno de los doctores con los que había de disputar; el otro, Nundino, se sentaba frente a él.

La excursión dista mucho de ser clara; la relación que de ella se hace se interrumpe cuando Bruno expone su nueva filosofía, su ascensión hermética a través de las esferas hacia la visión libre del vasto cosmos, y su interpretación del heliocentrismo copernicano es muy diferente de la del propio Copérnico, quien, siendo «solamente matemático», no se percató de la significación del descubrimiento. En la cena, Bruno disputa con los dos «pedantes» doctores sobre si el sol está o no en el centro; se malinterpretan mutuamente; los «pedantes» se vuelven vindicativos y el filósofo extremadamente grosero. La última palabra está de lado del filósofo, que mantiene contra Aristóteles, y con Hermes Trismegistos, que la tierra se mueve porque está viva.

Posteriormente, Bruno contaría a la Inquisición que esta cena tuvo realmente lugar en la embajada francesa[7]. ¿Fue entonces la excursión por las calles y canales de Londres enteramente imaginaria? Así es como yo la consideraría. El viaje es algo que está dentro de la naturaleza de un sistema ocultista de la memoria por el que Bruno recordaría los temas debatidos en la cena. «Al último de los lugares romanos puedes añadir el primero de los lugares parisienses», dice en uno de sus libros de la memoria[8]. En la *Cena de le ceneri* usa Bruno los «lugares de Londres», el Strand, Charing Cross, el Támesis, la embajada fracesa, una casa de Whitehall, en los que recuerda los temas acerca del sol discutidos en la cena, temas que tienen ciertamente una significación oculta relacionada en algún modo con el retorno de la religión mágica, que como heraldo anticipaba el sol copernicano.

Poco antes de que Bruno comience su relación de la cena y los eventos que llevaron a ella, convoca a Memoria para que acuda en su ayuda:

> Y tú, Mnemósine mía, que estás escondida bajo los Treinta Sellos y emparedada dentro de la sombría prisión de las sombras de las ideas, déjame oír tu voz sonante en mis oídos.
>
> Hace algunos días vinieron dos mensajeros al Nolano de parte de un gentilhombre de la corte. Le informaron de que este gentilhombre estaba muy deseoso de tener una conversación con él a fin de escuchar su defensa de la teoría copernicana, y de otras paradojas incluidas en su nueva filosofía[9].

Empiezan a continuación las exposiciones de la «nueva filosofía» de Bruno combinadas con la confusa relación de la excursión camino de la cena y el debate que allí tendría lugar con los «pedantes» acerca del sol. La invocación a la Mnemósine de *Sellos* y *Sombras* al comienzo de toda la historia parece aprobar mi punto de vista. Quienquiera desee conocer qué especie de retórica dimana de la memoria ocultista ha de leer la *Cena de le ceneri*.

Y esta retórica mágica ejerció una influencia extraordinaria. Gran parte de la leyenda de Bruno, el mártir de la ciencia moderna y de la teoría copernicana, el Bruno que hace estallar el aristotelismo medieval, se encuentra en el siglo XIX, y descansa en los pasajes retóricos de la *Cena*, en que trata sobre el sol copernicano y la ascensión hermética a través de las esferas.

La *Cena de le ceneri* suministra una muestra del desarrollo de una obra literaria a partir de los procedimientos del arte de la memoria. Pero la *Cena* no es, por supuesto, un sistema de la memoria; es un conjunto de diálogos con interlocutores vivaces y bien caracterizados –el filósofo, los pedantes y otros–, donde esos personajes desempeñan un papel en la historia, en el viaje a la cena y lo que ocurrió a su llegada. Hay sátira en la obra; e incidentes cómicos. Hay, sobre todo, drama. Bruno escribió una comedia, el *Candelaio* o «Lampadario», durante su estancia en París, en la que aparecen los notables dones dramáticos que Bruno sintió agitarse dentro de sí

durante su estancia en Inglaterra. Podemos ver de este modo en la *Cena* cómo el arte de la memoria se desarrollaba en la literatura, por decirlo así; cómo las calles de los lugares de la memoria se podían poblar de personajes, podían convertirse en el telón de fondo de un drama. La influencia ejercida por el arte de la memoria en la literatura es una materia prácticamente intacta. La *Cena* proporciona un ejemplo de obra literaria imaginativa cuya conexión con el arte de la memoria es indudable.

Otra característica interesante es el uso de la alegoría dentro del esquema mnemónico. En su camino a lo largo de los lugares de la memoria hacia un objetivo místico, los buscadores encuentran muchos obstáculos. Tratan de ahorrar tiempo tomando una vieja y agrietada barca, que sólo les lleva al punto de partida, y en una circunstancia aún peor, pues forcejean entre altos muros en una sombría y fangosa callejuela. De vuelta al Strand, perseveran en su camino hacia Charing Cross, donde reciben puñadas al darse de bruces con turbas bestiformes y desprovistas de toda delicadeza. Y cuando por fin llegan a la cena, soportan interminables formalismos sobre dónde han de tomar asiento. Y allí están los pedantes, ¿argumentando sobre el sol, o es sobre la cena? Hay en la *Cena* algo que nos hace recordar los oscuros forcejeos de las gentes del mundo de Kafka, y éste es el plano en el que se han de leer estos diálogos. Pero paralelismos modernos de esta índole podrían extraviarnos; pues en la *Cena* nos encontramos en el Renacimiento italiano, donde la gente estallaba fácilmente en la lírica amorosa de Ariosto; y los lugares de la memoria son lugares del Londres isabelino, en el que moran poetas caballerosos envueltos en misterio que parecen presidir aquí una muy misteriosa asamblea.

Una lectura de la alegoría en el contexto de los lugares de la memoria oculta podría querer decirnos que la vieja Arca de Noé degenerada en ruinosa barca era la Iglesia que dejaba al peregrino entre los muros de un convento poco satisfactorio, de donde escaparía con el sentimiento de tener bajo su custodia una misión heroica, para encontrar solamente que los protestantes, con su cena, eran aún más ciegos a los rayos del sol retornante de la religión mágica.

En este libro el irascible mago expone sus fracasos. Le fastidian

no sólo los «pedantes», sino también el trato que le da Greville, si bien no tiene más que palabras de elogio para Sidney, el famoso y culto caballero, «a quien conozco bien, primero por su reputación cuando yo estaba en Milán y en Francia, y ahora, desde que estoy en este país, porque he podido verle en carne y hueso»[10].

Éste fue el libro que provocó la lluvia de protestas que obligó a Bruno a encerrarse dentro de la embajada, bajo la protección del embajador[11]. En ese mismo año, Dicson, su discípulo, entablaba su pelea con el ramista. ¡Qué sensaciones tendría Bruno en los lugares de la memoria del Londres isabelino! Aun cuando ya no quedaban genuinos «frailes negros» que, como Fra Agostino en Florencia[12], buscasen en Londres lugares en los que memorizar la *Summa* de Tomás de Aquino, sin embargo, un ex fraile herético estaba usando la antigua técnica en la versión más extraordinaria de su transformación ocultista del arte de la memoria del Renacimiento.

La *Cena* concluye con curiosas imprecaciones mitológicas dirigidas a aquellos que le han criticado:

> Me dirijo a todos vosotros, y a unos os convoco en el nombre del escudo y la lanza de Minerva, a otros en el de la noble salida del caballo de Troya, a otros por la venerable barba de Esculapio, a otros por el tridente de Neptuno, a otros por las coces que dieron los caballos a Glauco, y a todos os ruego que os conduzcáis en lo futuro de suerte que podáis escribir sobre vosotros mismos diálogos mejores, o bien que gocéis de nuestra paz[13].

Aquellos que hubiesen sido admitidos a los misterios de algún mitológico «sello» de la memoria podrían haber sido capaces de entender todo lo que quiere decir esto.

En la dedicatoria a Philip Sidney incluida en *De gli eroici furori* (1585), Bruno declara que la poesía amorosa de su obra no va dirigida a una mujer, sino que expresa heroicos entusiasmos por una religión de contemplación natural. El esquema de la obra lo constituye la sucesión de unos cincuenta emblemas que son descritos en poemas y tratados en comentarios a los poemas. La mayor parte de las imágenes son conceptos petrarquistas sobre ojos y estrellas, fle-

chas de Cupido[14], etc., o escudos de *impresa* con divisas en su interior. Estas imágenes están fuertemente cargadas de emoción. Si las leemos dentro del contexto de los muchos pasajes de sus obras de la memoria en que se habla de la necesidad de la memoria mágica de cargar las imágenes con emociones, y particularmente con el afecto del amor, comenzamos a ver los emblemas amorosos de los *Eroici furori* en un contexto nuevo, no, por supuesto, como sistema de la memoria, sino como huellas de los métodos de la memoria en una obra literaria. Particularmente, cuando la serie termina llevándonos a la visión de la hechicera Circe comenzamos ciertamente a sentirnos dentro de los esquemas familiares de la mente de Bruno.

Podemos en este punto hacernos una pregunta. ¿Incluía la persistente tradición que asoció a Petrarca con la memoria algún punto de vista sobre el empleo como imágenes de la memoria de los conceptos petrarquistas? Después de todo tales imágenes contienen las «intenciones» del alma hacia un objeto. En cualquier caso, Bruno emplea los conceptos con vigorosas intenciones, como medios imaginativos y mágicos de conseguir una percepción clara. Una conexión entre los *Sellos* y esta letanía de imágenes amorosas la sugiere una referencia a las «contracciones» o experiencias religiosas descritas en el *Sello de los Sellos*[15].

Este libro muestra al filósofo como poeta, que vierte las imágenes de su memoria en formas poéticas. Los recurrentes poemas acerca de Acteón, que va a la caza de los vestigios de lo divino que hay en la naturaleza hasta que él mismo es cazado y devorado por sus perros, expresan la identificación mística del sujeto con el objeto, y la bravura de la caza, en medio de los bosques y las aguas de la contemplación, tras el objeto divino. También aquí aparece una vasta visión de Anfitrite, que encarna, cual magna estatua de la memoria, la imaginativa captación del entusiasta que aprehende la *monas* o el Uno.

El esquema del bruniano *Spaccio della bestia trionfante*, publicado en Inglaterra en el año 1585 y dedicado a Sidney, se basa en las imágenes de las cuarenta y ocho constelaciones celestes, las constelaciones septentrionales, las del zodíaco, y las constelaciones meridionales. He sugerido en otra parte que acaso Bruno está empleando

el *Fabularum liber* de Higinio, donde se refieren las imágenes de las cuarenta y ocho constelaciones y la mitología que va asociada a ellas[16]. Bruno usa el orden de las constelaciones como bosquejo general de su sermón sobre virtudes y vicios. «La expulsión de la bestia triunfante» es la expulsión del vicio por la virtud, y en el largo sermón de este texto Bruno describe pormenorizadamente cómo cada una de las virtudes de las cuarenta y ocho constelaciones se remontan triunfadoras en tanto que los vicios opuestos descienden, derrotados por las virtudes, en la gran reforma de los cielos.

Johannes Romberch, el autor dominico del libro de texto sobre la memoria que, por las múltiples evidencias que hemos encontrado, tan bien conocía Bruno, menciona que el *Fabularum liber* de Higinio proporciona un orden fácilmente memorizable de lugares de la memoria[17]. Nos da, piensa Romberch, un orden fijo que puede ser usado provechosamente como orden de la memoria.

Virtudes y vicios, premios y castigos... ¿No eran éstos los temas básicos de los sermones de los viejos frailes? El consejo de Romberch sobre el empleo de Higinio en relación con el orden de las constelaciones como orden de la memoria, adoptado por un fraile predicador, podría haber servido para memorizar un sermón sobre virtudes y vicios. Cuando Bruno, en su dedicatoria a Sidney del *Spaccio,* cataloga los temas éticos que adjunta a las cuarenta y ocho constelaciones[18], ¿no habría hecho recordar un tipo de predicación muy diferente del que era corriente en la Inglaterra isabelina? Y una evocación tal del pasado quedaría subrayada por los constantes ataques que en el *Spaccio* aparecen contra los modernos pedantes que desprecian las buenas obras: alusión obvia al acento que el calvinismo ponía sobre la justificación por la fe. Cuando Jove anima a que algún hercúleo libertador salve a Europa de las miserias que la afligen, Momo añade:

Será suficiente con que ese héroe termine con la ociosa secta de los pedantes, quienes, sin hacer nada bueno según las leyes divinas y naturales, se consideran y quieren ser considerados hombres religiosos que agradan a los dioses, y dicen que hacer el bien es bueno, y hacer el mal es malo. Pero no dicen que es por el bien que se ha hecho o por el mal que no se ha he-

cho por lo que uno se vuelve digno y agradable a los dioses, sino por esperar y creer conforme a su catecismo. Considerad, oh dioses, si ha habido nunca irreverencia de más clara indecencia que ésta [...] Lo peor es que nos difaman diciendo que ésta [religión suya] es institución de los dioses; y es de este modo como ellos censuran los efectos y los frutos, refiriéndose incluso a ellos con el título de defectos y vicios. Al tiempo que nadie trabaja para ellos y ellos no trabajan para nadie (ya que su única labor es hablar mal de las obras), al mismo tiempo viven de las obras de aquellos que han laborado antes para otros que para ellos, y que para otros han instituido templos, capillas, viviendas, hospitales, escuelas y universidades. Por consiguiente, son claros ladrones y ocupadores de la riqueza hereditaria de otros que, si no son perfectos ni tan buenos como debieran, sin embargo, no son [como son los primeros] perversos y perniciosos para el mundo, sino antes bien necesarios a la república, y son expertos en las ciencias especulativas, estudiosos de la moralidad, solícitos en incrementar el celo y la disposición para la mutua ayuda y para sostener la sociedad (a la cual se ordenan todas las leyes), cosa que logran proponiendo ciertos premios a los benefactores y amenazando con ciertos castigos a los delincuentes[19].

Ésta era la clase de cosas que no se podían decir abiertamente en la Inglaterra isabelina, como no fuese alguien que bajo protección diplomática estuviese a salvo en la embajada francesa. Y es en el contexto del sermón sobre virtudes y vicios, memorizado en las constelaciones, donde debía resultar nítidamente claro que el sermón del ex fraile tenía aplicación respecto a las enseñanzas de los «pedantes» calvinistas y respecto a la destrucción de obras ajenas a la que se habían dedicado. Bruno antepone a tales doctrinas las leyes morales que enseñaron los antiguos. Como escrupuloso estudioso de la *Summa* de Tomás de Aquino, sabía ciertamente el uso que se hacía de Tulio y otros escritores antiguos sobre ética en la definición tomista de las virtudes y los vicios.

Sin embargo, el *Spaccio* está muy lejos de ser el sermón de un fraile medieval sobre virtudes y vicios, castigos y recompensas. Las potencias personificadas del alma que conducen la reforma de los cielos son Júpiter, Juno, Saturno, Marte, Mercurio, Minerva, Apolo con sus magas Circe y Medea y su médico Esculapio, Diana, Venus

y Cupido, Ceres, Neptuno, Tetis, Momo, Isis. De estas figuras, que hemos de percibir en el interior del alma, se dice que tienen el aspecto de estatuas o pinturas. Nos hallamos en los territorios de los sistemas ocultistas de la memoria basados en «estatuas» animadas como imágenes de la memoria. He estudiado en mi otro libro[20] la relación íntima que existe entre los interlocutores del *Spaccio* y los doce principios en los que se basa el sistema de la memoria de *Imágenes*; y un análisis más profundo de otras obras brunianas sobre la memoria hecho en el presente libro deja aún más claro que los reformadores y estatuarios dioses del *Spaccio* forman parte del contexto de los sistemas ocultistas de la memoria. Su reforma, aunque basada en lo que ellos conciben como leyes morales, virtudes y vicios, incluye el retorno de la religión mágica «egipcia», de la que se hace una larga defensa[21] con una larga cita del *Asclepius* acerca de cómo los egipcios sabían hacer estatuas de los dioses introduciendo en ellas poderes celestes. El «Lamento» por la supresión de la divina religión mágica de los egipcios incluido en el *Asclepius* es asimismo citado en toda su extensión. La reforma moral de Bruno es, pues, «egipcia» o hermética cualitativamente, y la asociación de este aspecto suyo con la vieja predicación de las virtudes y los vicios resulta, de una manera extremadamente curiosa, una nueva ética: una ética de religión natural y una moralidad natural a través de la secuencia de las leyes naturales. El sistema de las virtudes y los vicios está relacionado con los aspectos buenos y malos de las influencias planetarias, y la reforma consiste en hacer que triunfen los aspectos buenos sobre los malos y en subrayar la influencia de los planetas buenos. Así, hay como resultado una personalidad en la que se combina la visión religiosa apolínea con el jovial respeto por la ley moral; los instintos naturales de Venus quedan refinados en una complexión «más suave, más cultivada, más ingeniosa, más perspicaz, más comprensiva»[22]; y una benevolencia y filantropía universales han de reemplazar las crueldades de las belicosas sectas.

El *Spaccio* es una obra independiente de literatura imaginativa. Sus diálogos pueden ser leídos frontalmente por la manera atrevida y extraña que se otorga a muchos temas, por su curioso humor y sátira, por el tratamiento dramático que se confiere a la historia de es-

te reformador concilio de los dioses, por sus numerosos toques de ironía lucianesca. Sin embargo, se puede percibir claramente, subyaciendo a la obra, el sistema bruniano de la memoria. Según su estilo habitual, Bruno ha extraído un sistema a partir de los libros de texto de la memoria, del uso de Higinio del orden de las constelaciones interpretado como orden de la memoria, «ocultizándolo» en la forma de un «sello» de su propia cosecha. Su intenso interés por las imágenes reales de las constelaciones podemos verlo como formando claramente parte de sus modos mágicos de pensar, tal como los hemos encontrado en sus libros sobre la memoria.

Creo, por tanto, que está justificado decir que el *Spaccio* representa el tipo de retórica celeste que acompaña a un sistema ocultista de la memoria bruniana. Hemos de suponer que los discursos, en que se catalogan los epítetos que describen los aspectos buenos de las influencias de los dioses planetarios, tienen infuso un poder planetario, al igual que la oratoria que procedía del sistema de la memoria de Camillo. El *Spaccio* es el sermón mágico de un ex fraile.

En la candente atmósfera que rodeó la controversia de Bruno con los doctores de Oxford y la de su discípulo con el ramista de Cambridge, el *Spaccio* no habría sido leído con el espíritu sosegado y distanciado con el que el estudioso moderno se aproxima a él. Seguramente, su sistema «escepsio» de la memoria habría resultado claramente visible para todos a causa de las recientes controversias. Debieron de crecer considerablemente los temores de William Perkins, ya que la dedicatoria de una obra tal iba dirigida a Sidney. En el *Spaccio* eran aún más evidentes los alcances «egipcios» de «escepsios» como el Nolano y Dicson. Con todo, para algunos esta extraña obra pudo suponer una cegadora revelación de la inminente y universal reforma religiosa y moral hermética, presentada con la espléndida imaginería de una gran obra de arte del Renacimiento, pintada y esculpida en el interior por el artista de la memoria.

Los diálogos italianos, con sus subyacentes «sellos» de la memoria, retrotraen al lector hasta los *Sellos*, que pasan a ser la obra operativa de Bruno, la que abrió su entera campaña en Inglaterra e hizo del arte de la memoria una cuestión crucial. El lector de los *Sellos* que hubiese penetrado en el *Sello de los Sellos* podría escuchar de un

modo poético los diálogos italianos, podría contemplarlos artísticamente, y comprenderlos filosóficamente como sermones sobre la religión del amor, el arte, la magia y la matesis.

Tales eran las influencias que fluían del extraño inquilino de la embajada francesa durante los años 1583-1586. Éstos fueron los años cruciales, los años germinales, para la iniciación del Renacimiento poético inglés, introducido por Philip Sidney y su grupo de amigos. Fue a este círculo al que Bruno se dirigió, dedicando a Sidney sus dos diálogos más significativos, el *Eroici furori* y el *Spaccio.* Con palabras extrañamente proféticas, Bruno habla de su futuro destino y de sí mismo en la dedicatoria del *Spaccio.*

> Vemos cómo este hombre, como ciudadano y servidor del mundo, hijo del Padre Sol y de la Madre Tierra, por amar demasiado al mundo, ha de ser aborrecido, censurado, perseguido y extinguido por ello. Mas, en el entretanto, que no esté ocioso o malamente empleado mientras aguarda su muerte, su transmigración, su cambio. Que hoy presente a Sidney, numeradas y dispuestas, las simientes de su filosofía moral...[23]

(Numeradas y dispuestas están en verdad, cual en un sistema celeste de la memoria.) Y no son sólo las dedicatorias lo que aporta pruebas de la significación de Bruno en el círculo de Sidney; ya hemos visto cómo las publicaciones asociadas con los «escepsios», las del Nolano y Dicson, en controversia con aristotélicos y ramistas, parecían rondar en torno a Sidney. Fulke Greville, el amigo inseparable de Sidney, figura como huésped de la misteriosa Cena, y se le menciona en la dedicatoria del *Spaccio* como «aquel segundo hombre que tras tus primeros buenos oficios [*i. e.*, los de Sidney] se me acercó y ofreció en segundo lugar»[24]. Con seguridad, el impacto que Bruno produjera en Inglaterra debe de haber sido la experiencia suprema de esos años, una revolución íntimamente asociada a los conductores del Renacimiento inglés.

¿Y qué influencia pudo tener este impacto sobre aquel que habría de ser la suprema manifestación de este ya muy tardío Renacimiento? Shakespeare tenía diecinueve años cuando Bruno llegó a Inglaterra y veintidós cuando la dejó. Ignoramos el año en que Sha-

kespeare llegó a Londres y comenzó su carrera de actor y escritor de comedias; sabemos únicamente que debió de ser algo antes de 1592, época en la que ya estaba bien establecido. Entre las migajas de testimonios y rumores que han llegado hasta nosotros acerca de Shakespeare, hay una que lo relaciona con Fulke Greville. En un libro publicado en 1665 se dice de Greville que

gran prueba de su valía fue su respeto por la valía de otros, deseando ser conocido para la posteridad con los únicos títulos de Señor [*Master*] de Shakespeare y Ben Jonson, protector del canciller Egerton, Señor [*Lord*] del obispo Overall, y amigo de sir Philip Sidney[25].

No se sabe ni cuándo ni de qué manera Greville pudo haber sido el *master* de Shakespeare. Pero es probable que Shakespeare conociese a Greville, pues ambos procedían de Warwickshire[26]; la residencia familiar de Greville estaba cerca de Stratford-on-Avon. Es, por tanto, posible que cuando el joven Shakespeare llegó a Londres pudiese tener acceso a la casa y al círculo de Greville, donde pudo haber aprendido cómo usar el zodíaco en la memoria artificial, a la manera de Metrodoro de Escepsis.

Capítulo XV
El sistema del teatro de la memoria de Robert Fludd

Durante la época del Renacimiento inglés las influencias herméticas estaban en su apogeo en Europa, mas no fue hasta el reinado de Jaime I cuando un inglés publicase un estudio a gran escala de la filosofía hermética. Robert Fludd[1] es uno de los filósofos herméticos mejor conocidos, y en los últimos años sus numerosas y abstrusas obras –ilustradas muchas de ellas con bellos grabados de jeroglíficos– han atraído sobre sí una buena cantidad de atención. Fludd estaba de lleno dentro de la tradición hermética y cabalista del Renacimiento tal como la franquearon Ficino y Pico della Mirandola. Estaba saturado del *Corpus Hermeticum*, que había leído en la traducción ficiniana, y del *Asclepius*, y no es exagerado decir que citas de las obras de Hermes Trismegistos se encuentran en casi todas las páginas de sus obras. Era también cabalista, descendiente de Pico della Mirandola y de Reuchlin, y parece representar tan fielmente la tradición ocultista del Renacimiento que he usado en otra parte algunas de las ilustraciones de sus obras, junto con las exposiciones diagramáticas de sus enfoques, con el objeto de clarificar anteriores síntesis renacentistas[2].

Pero Fludd vivió en una época en la que los modos renacentistas de pensamiento hermético y mágico sufrían el ataque de la naciente generación de filósofos del siglo XVII. La autoridad de los *Hermetica* quedó debilitada cuando en 1614 Isaac Casaubon los fechó como habiendo sido escritos en tiempos poscristianos[3]. Fludd ignoró por completo esta datación y continuó considerando que los *Hermetica* eran los escritos reales de un sabio egipcio muy antiguo. La apasionada defensa que hizo de sus creencias y enfoques le pusieron en activa pugna con los conductores de la nueva época. Famosas son sus controversias con Mersenne y con Kepler, y en estas controversias aparece en el papel de «rosacruz». Existiesen o no los

rosacruces, el hecho es que los manifiestos que anunciaban la existencia de la hermandad de la Rosa Cruz suscitaron inmensa conmoción e interés en los primeros años del siglo XVII. En sus obras más tempranas, Fludd se presentó como discípulo de los rosacruces, y el público en general lo identificó con la misteriosa e invisible hermandad y sus elusivas metas.

Hemos comprobado siempre que los filósofos herméticos u ocultistas se interesan muy a menudo por el arte de la memoria, y Fludd no es una excepción. Desde su tardía entrada en el Renacimiento, en un tiempo en el que las filosofías de este período están a punto de dejar paso a los nacientes movimientos del siglo XVII, Fludd erige lo que es probablemente el último gran monumento a la memoria renacentista. Y, al igual que su primer gran monumento, el sistema de la memoria de Fludd adopta el teatro como forma arquitectónica. El Teatro de Camillo abrió la serie que hemos trazado de los sistemas renacentistas de la memoria; el Teatro de Fludd la cerrará.

Por cuanto el sistema de la memoria de Fludd, como veremos en el próximo capítulo, acaso tiene importancia como reflejo –distorsionado por los espejos de la memoria mágica– del teatro del Globo de Shakespeare, espero que el lector sea indulgente con los laboriosos esfuerzos que hago en este capítulo para abrir el último de los Sellos de la Memoria con el que le he de confrontar.

Encontramos el sistema de la memoria en la obra que es más característica y una completa exposición de la filosofía de Fludd. Lleva el engorroso título de *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia.* Los «mundos mayor y menor» que la historia pretende abarcar son el gran mundo del macrocosmos, el universo, y el pequeño mundo del hombre, el microcosmos. Apoya Fludd sus puntos de vista sobre el universo y el hombre con muchas citas del Hermes Trismegistos del *Pimander* (es decir, de la traducción de Ficino al latín del *Corpus Hermeticum*) y del *Asclepius.* A estas perspectivas herméticas y mágico-religiosas une el cabalismo, completando de este modo la visión que del mundo tiene el mago del Renacimiento, aproximadamente como la hemos encontrado muchos años antes en el Teatro de Camillo.

Esta monumental obra fue publicada por Johann Theodor de Bry, por partes, en Oppenheim, Alemania[4]. La primera parte del primer volumen (1617), el que trata sobre el macrocosmos, se abre con dos dedicatorias extremadamente místicas, la primera dirigida a Dios, la segunda a Jaime I como representante de Dios en la tierra. El segundo volumen, sobre el microcosmos, apareció en 1619 con una dedicatoria a Dios en la que se define a la Divinidad con muchas citas de Hermes Trismegistos. No se menciona al rey, pero como en la dedicatoria del volumen primero estaba muy íntimamente ligado a la Divinidad, se puede presumir que su presencia está ya implícita en la dedicatoria a la sola Divinidad del segundo volumen. En estas dedicatorias, Fludd parece considerar a Jaime I «defensor de la fe hermética».

Sabemos que por ese tiempo Fludd recurría muy especialmente al monarca para que le apoyase contra los ataques de sus enemigos. Un manuscrito del British Museum, de 1618 aproximadamente, contiene una «Declaración» hecha por Robert Fludd sobre sus obras impresas y los puntos de vista que dirigió a Jaime[5]. En ella se defiende a sí mismo y a los rosacruces alegando ser inofensivos seguidores de divinas y antiguas filosofías; menciona la dedicatoria a Jaime del *Macrocosmos*, y anexa testimonios de estudiosos extranjeros sobre el valor de sus escritos. La dedicatoria de la obra, cuyo segundo volumen contiene el sistema de la memoria, forma, pues, parte de un período de su vida en el que se sintió atacado y deseaba muy particularmente granjearse el apoyo del rey.

Fludd se encontraba viviendo en Inglaterra cuando escribió estas y otras obras, aunque no publicó en Inglaterra ni esta ni sus otras obras. Uno de sus enemigos señaló este hecho como cosa perjudicial. En 1631, un tal doctor William Foster, clérigo anglicano, atacó la medicina paracelsiana de Fludd tachándola de mágica; aludió al hecho de que Marin Mersenne le había llamado mago, e insinuó que fue a causa de su reputación de mago por lo que no publicó sus obras en Inglaterra. «Supongo que ésta es la causa por la que ha impreso sus libros allende los mares. Nuestras universidades y nuestros reverendos obispos (gracias a Dios) son lo bastante precavidos como para no permitir aquí la impresión de libros mágicos.»[6] En su ré-

plica a Foster (con quien dice no diferir en religión), Fludd toma las referencias hechas a su polémica con Mersenne. «Mersenne me ha acusado de magia, y Foster se pregunta cómo es posible que el rey Jaime me haya permitido vivir y escribir en su reino.»[7] Dice Fludd que él fue capaz de convencer al rey de la inocencia de sus obras e intenciones (alude probablemente a la «Declaración»), y señala el hecho de que dedicó un libro a Jaime (alude ciertamente a la dedicatoria del *Utriusque Cosmi...*) como prueba de que nada había contra ellas. Y rebate con firmeza la explicación que da Foster sobre por qué envió a imprimir sus libros allende los mares. «Los envié allende los mares porque nuestros impresores nativos pedían quinientas libras para imprimir el primer volumen y buscar los grabados de cobre; pero allende los mares fue impreso sin que me costase nada, y como yo quería...»[8]. Aun cuando Fludd publicó una buena cantidad de libros con ilustraciones allende los mares, esta puntualización se refiere casi seguramente en particular al *Utriusque Cosmi...* cuyos dos volúmenes están ilustrados con una notable serie de grabados.

La ilustración de sus obras era muy importante para Fludd, pues formaba parte de su objetivo de exponer su filosofía visualmente o en «jeroglíficos». Este aspecto de la filosofía de Fludd salió a relucir en su controversia con Kepler, cuando el matemático le vituperó por sus «dibujos» y «jeroglíficos», por su empleo de números «según la manera hermética», en contraste con los diagramas genuinamente matemáticos de las propias obras de Kepler[9]. Los dibujos y jeroglíficos de Fludd son a menudo extremadamente complejos, y le importaba mucho que estuviesen en exacta correspondencia con su complicado texto. ¿Cómo comunicó Fludd al editor y grabador alemán sus deseos sobre las ilustraciones?

Si Fludd necesitaba un emisario de confianza para que portase su texto y el material para las ilustraciones a Oppenheim, tenía uno bien a mano en la persona de Michael Maier. Este hombre, que había pertenecido al círculo del emperador Rodolfo II, creía ciertamente en la existencia de los rosacruces y creía ser él mismo uno de ellos. Se dijo que fue él quien persuadió a Fludd para que escribiese el *Tractatus Theologo-Philosophicus,* dedicado a los Hermanos de la

Rosa Cruz, y publicado por De Bry en Oppenheim[10]. Además, se ha dicho que fue Maier quien llevó esta obra de Fludd a Oppenheim para que allí fuera impresa[11]. Maier viajó repetidas veces de Inglaterra a Alemania, y por ese mismo tiempo obras suyas eran impresas por De Bry en Oppenheim[12]. Había, por tanto, un emisario, Maier, que pudo haber llevado el material para las ilustraciones del *Utriusque Cosmi...* de Fludd a Oppenheim, de suerte que el libro pudiera ser publicado «como yo deseaba», como el mismo Fludd dijo que se había hecho.

El dato es de alguna importancia, pues el sistema del teatro de la memoria está ilustrado, y surgirá el problema (en el próximo capítulo) de hasta qué punto una de estas ilustraciones puede depender de un escenario real de Londres, del cual sería reflejo.

Para resumir esta breve introducción al *Utriusque Cosmi...* digamos que este libro se halla dentro de la tradición hermético-cabalista del Renacimiento; que incide en esa tradición en los tiempos del furor «rosacruz»; que su dedicatoria intenta granjearse a Jaime I como defensor de la tradición; que la conexión entre el Fludd de Inglaterra y el editor de Alemania pudo haberla efectuado Michael Maier o los canales de comunicación entre la casa De Bry e Inglaterra establecidos en anteriores empresas editoriales.

En vista de la significativa situación histórica del libro, es asimismo significativo comprobar que contiene un sistema ocultista de la memoria, un «sello» de la memoria cuya complejidad y misterio nada tienen que envidiar al propio Bruno.

Fludd estudia el arte de la memoria en el segundo volumen de su *Historia de los dos mundos*, en el que trata del microcosmos, donde expone lo que él llama «la historia técnica del microcosmos», que alude a las técnicas o artes usadas por el microcosmos. Los contenidos de esta parte están provechosamente expresados en forma visual al comienzo del volumen. Homo, el microcosmos, tiene sobre su cabeza una gloria triangular que denota su origen divino; bajo sus pies hay un mono, el símbolo favorito que Fludd emplea para el arte por el que el hombre imita o refleja la naturaleza. En los segmentos del círculo aparecen las artes o técnicas sobre las que se

va a tratar, y sobre las que, de hecho, trata en ese mismo orden en los capítulos siguientes: profecía, geomancia, arte de la memoria, genetlíaca (arte de hacer el horóscopo), fisiognómica, quiromancia, pirámides de la ciencia. Se designa el arte de la memoria con cinco *loci* de la memoria que contienen imágenes en su interior. El contexto en el que aquí vemos el arte de la memoria resulta instructivo; sus lugares e imágenes están junto al diagrama del horóscopo, que está señalizado con los signos del zodíaco. Otras artes mágicas y ocultas están en la serie que también incluye la profecía, lo que sugiere connotaciones místicas y religiosas, y las pirámides, símbolo favorito de Fludd para el movimiento ascendente y descendente, o interacción entre lo divino o espiritual y lo terrestre o corporal.

El capítulo sobre «la ciencia de la memorización espiritual que es vulgarmente llamada *Ars memoriae*»[13] viene precedido por un dibujo ilustrativo de esta ciencia **[lám. 15]**. Vemos en él a un hombre con un gran «ojo de la imaginación» en la parte anterior de su cabeza, y junto a él cinco *loci* de la memoria que contienen imágenes de la memoria. El cinco es el número favorito de Fludd para crear un grupo de lugares de la memoria, como se pondrá luego en evidencia, y el diagrama ilustra también su criterio de colocar una sola imagen principal en una habitación de la memoria. La imagen principal es un obelisco; las otras son la Torre de Babel; Tobías y el ángel; un navío, y el Juicio Final con los condenados entrando en la boca del Infierno –interesante reliquia, en este sistema renacentista tan tardío, de la virtud medieval de recordar el infierno por medio de la memoria artificial–. A continuación, en el texto, no aparecen por sitio alguno explicaciones o referencias a estas cinco imágenes. Ignoro si están destinadas a ser leídas alegóricamente –el obelisco como un símbolo egipcio que hace alusión a la «escritura interna» con la que se superarán las confusiones de Babel y conducirá a su usuario a la salvación religiosa bajo guía angélica–. Esta explicación puede parecer en extremo caprichosa, y ante la ausencia de explicaciones del propio Fludd, será mejor dar por no explicadas las imágenes.

Tras algunas de las habituales definiciones de la memoria artifi-

cial, Fludd dedica un capítulo[14] a explicar la distinción que él hace entre dos diferentes tipos de arte, a los que llama respectivamente «arte redondo» [*ars rotunda*] y «arte cuadrado» [*ars quadrata*].

Para la completa perfección del arte de la memoria la fantasía opera de dos maneras. La primera es por medio de *ideas*, que son formas separadas de las cosas corporales, cuales espíritus, sombras [*umbrae*], almas, etcétera, también ángeles, que usamos principalmente en nuestra *ars rotunda*. No empleamos el vocablo «ideas» del mismo modo que Platón, que acostumbró emplearlo para la mente de Dios, sino que lo empleamos para cualquier cosa que no se componga de los cuatro elementos, es decir para cosas espirituales y simples concebidas en la imaginación; por ejemplo ángeles, demonios, las efigies de las estrellas, las imágenes de los dioses y las diosas a las que se atribuyen poderes celestes y que participan más de naturaleza espiritual que de naturaleza corporal; similarmente las virtudes y los vicios concebidos en la imaginación y convertidos en sombras, a los que también se entendía como demonios[15].

El «arte redondo» usa, pues, imágenes magificadas o talismánicas, efigies de las estrellas, «estatuas» de dioses y diosas animadas con influencias celestes; imágenes de virtudes y vicios, como en el viejo arte medieval, pero a las que ahora se considera con poder «demónico» o mágico. Fludd elabora una clasificación de las imágenes que va de las más a las menos potentes, tal cual fue la constante preocupación de Bruno.

El «arte cuadrado» usa imágenes de cosas corporales, de hombres, animales, objetos inanimados. Cuando las imágenes son de hombres o animales, son activas, comprometidas en alguna especie de acción. El «arte cuadrado» suena como el arte ordinario de la memoria, que usa las imágenes activas del *Ad Herennium*, y que acaso es «cuadrado» por usar como lugares edificios o habitaciones. Estos dos artes, el redondo y el cuadrado, son, afirma Fludd, los dos únicos artes posibles de la memoria.

A la memoria se la puede perfeccionar solamente de un modo artificial, ya por medicamentos, ya por la operación de la fantasía encaminada hacia

las *ideas* en el arte redondo o por imágenes de cosas corporales en el arte cuadrado[16].

La práctica del arte redondo, aun cuando es muy diferente del arte que se vale del «anillo de Salomón» del que Fludd oyó rumores en Toulouse (y que debía de ser magia negra), requiere, sin embargo, dice, la asistencia de demonios (en el sentido de poderes demónicos, no de demonios del infierno) o la influencia metafísica del Espíritu Santo. Y es necesario que «la fantasía concurra en el acto metafísico»[17].

Mucha gente, prosigue Fludd, prefiere el arte cuadrado por ser más fácil, mas el arte redondo es infinitamente superior. Pues el arte redondo es «natural» y usa lugares «naturales» y se adapta naturalmente al microcosmos. En tanto que el arte cuadrado es «artificial» y usa lugares e imágenes confeccionados artificialmente.

A continuación, Fludd dedica todo un capítulo, un largo capítulo, a polemizar contra el uso de «lugares ficticios» en el arte cuadrado[18]. Para comprender esto hemos de recordar la secular distinción, que tiene sus raíces en el *Ad Herennium* y en las otras fuentes clásicas, de lugares de la memoria «reales» y «ficticios». Lugares «reales» son edificios reales de cualquier clase empleados para crear lugares a la manera mnemónica normal. Lugares «ficticios» son edificios o lugares imaginarios de toda índole, que el autor del *Ad Herennium* decía que habrían de ser inventados si no se contaba con suficientes lugares reales. La distinción entre lugares «reales» y «ficticios» pasó ya para siempre a los tratados de la memoria donde se hicieron glosas elaboradas de estos temas. Fludd está muy en contra del uso de edificios «ficticios» en el arte cuadrado. Pues confunden la memoria y aumentan el trabajo. Debemos siempre usar lugares reales de edificios reales. «Algunos que están versados en este arte pretenden ubicar su arte cuadrado en palacios fabricados o erigidos por la invención de la imaginación; que esta opinión es inconveniente lo explicaremos ahora sucintamente.»[19] Así se abre el capítulo contra el uso de lugares ficticios en el arte cuadrado. Se trata de un capítulo importante, pues si en verdad se mantienen los poderosos puntos de vista contra los lugares ficticios, los edificios que

Fludd va a usar en su sistema de la memoria habrán de ser edificios «reales».

Habiendo establecido la distinción entre el *ars rotunda* y el *ars quadrata* y las diferentes clases de imágenes que se han de usar en cada una de ellas, y habiendo puesto en claro el punto de vista de que el *ars quadrata* ha de usar siempre edificios reales, llega Fludd ahora a la exposición de su sistema de la memoria[20]. Es una combinación de ambas artes, la redonda y la cuadrada. Basándose en los redondos cielos, el zodíaco y las esferas de los planetas, Fludd utiliza, en combinación con estos elementos, edificios que han de ser ubicados en los cielos, edificios que contienen lugares con imágenes de la memoria que van a ser, por así decirlo, astralmente activados por su relación orgánica con las estrellas. Cosas de este género ya las hemos encontrado antes. De hecho, la idea es la misma que observamos en el *Imágenes* de Bruno[21], donde éste usó conjuntos de *atria* o habitaciones, cubículos y campos, atestados de imágenes, y activados por estar orgánicamente vinculados con su arte «redondo»; las imágenes contenidas en ellos eran dioses y diosas a los que se atribuían influencias celestes. Bruno había también sentado la distinción entre estos artes «redondo» y «cuadrado» en los *Sellos* que publicase en Inglaterra treinta y seis años antes de la obra de Fludd[22].

El aspecto más sorprendente y excitante del sistema de la memoria de Fludd está en que los edificios de la memoria que se han de ubicar en los cielos, según esta nueva combinación de las artes redonda y cuadrada, son lo que él llama «teatros». Y por el vocablo «teatro» no entiende lo que nosotros habríamos de llamar teatro, un edificio consistente en un escenario y un auditorio, sino solamente un escenario. La verdad es que esta afirmación, que el «teatro» que Fludd ilustra es realmente un escenario, quedará probada ampliamente más adelante. Será empero provechoso que lo dejemos aquí afirmado antes de comenzar a estudiar su sistema de la memoria.

El «lugar común» del *ars rotunda*, afirma Fludd, es «la parte etérea del mundo, es decir, los orbes celestes numerados a partir de la octava esfera y terminando en la esfera de la luna»[23]. Esta afirmación

la ilustra con un diagrama **[lám. 16]** en el que aparece la octava esfera, o zodíaco, señalizada con los signos del zodíaco, y que contiene en su interior siete círculos que representan las esferas de los planetas, y en el centro otra esfera que representa la esfera de los elementos. Esto simboliza, dice Fludd, un orden «natural» de los lugares de la memoria basado en el zodíaco, y asimismo el orden temporal a través del movimiento de las esferas en relación con el tiempo[24].

A ambos lados del signo Aries aparecen dos pequeños edificios. Son unos muy menudos «teatros» o escenarios. Estos dos «teatros» nunca serán ilustrados en la forma que aquí de hecho se les da, con dos puertas al fondo del escenario, ni volverá a referirse a ellos en el texto. Los sistemas ocultistas de la memoria muestran siempre muchas lagunas que quedan sin explicación, y no entiendo por qué Fludd no vuelve a mencionar estos dos «teatros». Lo único que puedo suponer es que están colocados aquí en el diagrama cósmico como una suerte de avance de los principios de su sistema de la memoria, en el que se utilizarán «teatros», edificios que contienen *loci* de la memoria según la manera del *ars quadrata,* pero ubicados en el gran lugar común del *ars rotunda,* es decir, ubicados en el zodíaco.

Enfrente exactamente del diagrama de los cielos, en la página siguiente del libro, aparece el grabado de un «teatro» **[lám. 17]**. El diagrama de los cielos y la estampa del «teatro» están colocados en páginas enfrentadas, de tal suerte que cuando se cierra el libro los cielos cubren el teatro. Este teatro, como ya he afirmado, no es un teatro completo sino un escenario. El muro que queda frente a nosotros, según lo miramos, es la *frons scaenae,* que comprende cinco entradas como en la *frons scaenae* clásica. No es, con todo, un escenario clásico. Es un escenario isabelino o de la época de Jacobo I con varios niveles. Tres de las entradas se encuentran en el nivel inferior; dos son arcos, pero la central puede ser cerrada mediante puertas fuertemente engoznadas que aparecen entornadas. Las otras dos entradas se encuentran en el nivel superior; se abren sobre una terraza almenada. En el centro, como característica destacada de este escenario, se encuentra una especie de mirador, o cámara o habitación superior.

Este diseño de «teatro» o escenario lo presenta Fludd con las siguientes palabras:

> Llamo teatro [al lugar en el que] se exponen todas las acciones de las palabras, de las oraciones, de las particularidades de un discurso o de las materias, *como en un teatro público en el que se representan comedias y tragedias*[25].

Fludd va a usar este teatro como sistema de lugares de la memoria para la memoria de palabras y la memoria de cosas. Pero en sí mismo el teatro es como «un teatro público en el que se representan comedias y tragedias». A aquellos grandes teatros de madera en los que se representaban las obras de Shakespeare y otros se los conoce técnicamente con el nombre de «teatros públicos». Teniendo a la vista la firme convicción fluddiana en contra del uso de la memoria de «lugares ficticios», ¿podríamos suponer que lo que nos muestra es un escenario real de un teatro público?

El capítulo que contiene la ilustración del teatro va encabezado por «La descripción de los teatros del este y el oeste», y allí figuran dos teatros, el del «este» y el del «oeste», idénticos en cuanto al diseño mas diferentes en cuanto al color. El teatro del este ha de estar iluminado, ha de ser brillante y refulgente, por cuanto en él se darán acciones pertinentes al día. El teatro del oeste ha de ser sombrío, negro y oscuro, pertinente a la noche. Ambos han de estar situados en los cielos, y se han de referir, presumiblemente, a las «casas» diurnas y nocturnas de los planetas. ¿Ha de tener cada uno de los signos del zodíaco un teatro del este y otro del oeste? ¿Se han de situar aquellos dos teatros que vimos a cada lado de Aries a cada lado de los demás signos del zodíaco? Me inclino a creerlo así. Pero nos encontramos en los territorios de la memoria oculta y no es fácil comprender cómo se supone que funcionan los teatros en los cielos.

La comparación más próxima de este sistema la tenemos en el sistema bruniano recogido en *Imágenes,* en el cual las elaboradas ordenaciones de las habitaciones de la memoria, que contienen lugares para las imágenes de la memoria (como en lo que Fludd llama el arte «cuadrado»), están supeditadas a un sistema «redondo» o celeste. Análogamente (o así lo creo yo), los «teatros» de Fludd son

habitaciones de la memoria que, por estar emplazados en el zodíaco, han de estar supeditados a los redondos cielos. Si la intención de Fludd es que tales teatros sean colocados cada uno de los signos, entonces el «teatro» que ilustra ha de ser una de las veinticuatro habitaciones idénticas de la memoria. Los teatros del «este» y del «oeste», o diurnos y nocturnos, introducen el tiempo dentro del sistema, que va unido a la revolución de los cielos. Es desde luego un sistema altamente oculto o mágico, basado en la creencia de la relación macrocosmos-microcosmos.

En el mirador del «teatro» están inscritas las palabras «Theatrum Orbi». Puesto que tanto Fludd como el altamente refinado grabador sabían latín, parece difícil creer que pueda ser una errata por «Theatrum Orbis». Sugiero por tanto (si bien con alguna reserva) que el uso del dativo es intencionado y que la inscripción quiere decir no que éste sea un «Teatro del Mundo» sino uno de los «teatros» o escenarios que se han de emplazar con o en el mundo, es decir, en los cielos que aparecen en la página opuesta.

«Cada uno de los teatros tendrá cinco puertas distintas entre sí y aproximadamente equidistantes, cuyo uso más adelante explicaremos»[26], dice Fludd. Así pues, las cinco puertas o entradas que se ven en el grabado del «teatro» quedan confirmadas por el texto, en el que se afirma que los teatros tienen cinco puertas. En este punto están de acuerdo el grabado y el texto. La función de las cinco puertas de los teatros que más adelante explica Fludd es servir como cinco *loci* de la memoria, en relación con cinco columnas de las que se dice que están enfrente[27]. Las bases de estas cinco columnas aparecen en la parte anterior del dibujo del «teatro». La primera es redonda, la siguiente cuadrada, la central es hexagonal, y a continuación hay otra cuadrada y otra redonda. «Se han de imaginar cinco columnas, que entre sí se distinguen por su figura y color. Las figuras de las dos extremas son circulares y redondas; la columna central tendrá la figura del hexágono; y las intermedias serán cuadradas.»[28] De nuevo en este punto el grabado concuerda con el texto, pues muestra las bases de las columnas con estas formas y en el mismo orden.

Estas columnas, prosigue Fludd, son de colores diferentes, en correspondencia con «los colores de las puertas del teatro, que tienen

enfrente». A estas puertas se las ha de usar como cinco *loci* de la memoria y se han de distinguir entre sí recordándoselas por sus colores diferentes. La puerta primera será blanca, la segunda roja, la tercera verde, la cuarta azul, la quinta negra[29]. La correspondencia entre puertas y columnas queda quizás indicada mediante las formas geométricas que aparecen en la terraza almenada. Lo que no entiendo es cómo se supone que funcionan estas correspondencias en todos sus detalles, aunque es evidente que la puerta central principal que aparece en el nivel inferior se corresponde con la columna central principal de figura hexagonal, así como se corresponden las otras cuatro puertas con las otras cuatro columnas circulares y cuadradas.

Con este conjunto de diez lugares, cinco puertas y cinco columnas, que se dan en todos los «teatros», Fludd pretende que se recuerden cosas y palabras en su sistema mágico de la memoria. Aunque no menciona, en conexión con puertas y columnas, las reglas del *Ad Herennium,* sin embargo las tiene ciertamente presentes. Las puertas están lo suficientemente espaciadas como para formar adecuados lugares de la memoria. Las columnas tienen formas diferentes, de suerte que no sean demasiado parecidas entre sí y confundan la memoria. La idea de recordar los *loci* de la memoria por diferencias de color, como ayuda adicional para su recíproca distinción, no se halla en el *Ad Herennium,* pero es a menudo aconsejada en los tratados de la memoria.

El sistema funciona por su acoplamiento a las estrellas, o más bien a las «ideas principales», que es como Fludd las llama en un capítulo que trata sobre la relación de los planetas y los signos del zodíaco[30]. En este capítulo se expone la base celeste del sistema; y es seguido inmediatamente por un capítulo que trata sobre las cinco puertas y las cinco columnas de los teatros de la memoria. Los cielos operan juntamente con los teatros, y los teatros están en los cielos. Las artes «redonda» y «cuadrada» se unen para formar un «Sello» de la memoria, o un sistema ocultista de la memoria extremadamente complejo. Fludd no usa nunca el término «sello», pero su sistema de la memoria es sin lugar a dudas de tipo bruniano.

En el texto aparecen ilustrados otros dos «teatros» **[láms. 18 a, 18 b]**. Éstos no son escenarios con varios niveles como los teatros

principales, sino que se parecen más a habitaciones a las que les falta una pared a fin de que el espectador pueda mirar dentro de ellas. Se emparejan con los teatros principales por las almenas de sus muros, que presentan un diseño similar al de las almenas de las terrazas de los teatros principales. Estos teatros subsidiarios han de ser asimismo usados como habitaciones de la memoria. Uno tiene tres puertas y el otro cinco, como en los teatros principales. Estos teatros subsidiarios están en conexión con los teatros principales y por medio de éstos con los cielos.

Hemos hablado de los «lugares» del sistema de Fludd; el «lugar común» principal son los cielos con los que se conectan los teatros en calidad de habitaciones de la memoria. ¿Qué decir acerca del segundo aspecto de la memoria, de las «imágenes»? ¿Qué ha de decir Fludd acerca de éstas?

Para sus imágenes básicas o celestes, Fludd usa imágenes talismánicas o mágicas, cual Bruno en la rueda central de *Sombras.* Las imágenes de los signos del zodíaco y los caracteres de los planetas aparecen en el plano de los cielos, mas no las imágenes de los decanos, los planetas, las casas, etc. Podemos empero conjeturar que Fludd seguía las pautas de tales imágenes cuando en el capítulo sobre «el orden de las ideas principales a través de las esferas de los planetas» analiza la progresión de Saturno a través del zodíaco, dando imágenes diferentes de Saturno según los diferentes signos, lo cual se ha de hacer también con los planetas restantes[31]. Éstas serían las imágenes celestial o mágicamente operativas que se habrían de usar en la parte «redonda» del sistema.

A este capítulo sobre las imágenes de las «ideas principales» le sucede otro sobre las «imágenes menos principales» que han de ser puestas en los teatros, en puertas y columnas. Éstas son las imágenes que se han de usar en la parte «cuadrada» del arte. Se las ha de formar de acuerdo con las reglas de imágenes percusivas del *Ad Herennium,* que Fludd cita, pero como si adquirieran un matiz mágico en este sistema mágico. Entre los conjuntos de cinco imágenes que se han de usar en los teatros figuran Jasón sosteniendo el vellocino de oro, Medea, Paris, Dafne y Febo. Otro motivo que se ha de poner en la puerta blanca es Medea recogiendo hierbas mágicas; en la puer-

ta roja, Medea matando a su hermano; y en las otras tres puertas, otras escenas de Medea[32]. Hay otro conjunto de cinco imágenes de Medea[33]; también algunas imágenes de Circe. La magia de estas hechiceras debió de prestar mucha ayuda al sistema.

Al igual que Bruno, Fludd está profundamente implicado en las complejidades de los viejos tratados de la memoria que sobreviven en medio de la magia y que incrementan la oscuridad. Se presentan listas de nombres o cosas en orden alfabético del tipo tan caro a escritores como Romberch o Rossellius, pero ahora más misteriosas por su implicación en un arte oculto. Entre las listas que expone Fludd, se encuentran todas la figuras mitológicas principales, y tambien las virtudes y los vicios –haciéndonos recordar esto último, en medio del extraordinario fárrago, la memoria artificial medieval.

Fludd deja bien clara su adhesión a la vieja tradición de los tratados de la memoria incluyendo muestras de «alfabetos visuales»[34]. El alfabeto visual es una suerte de seña de aquellos viejos tratados. Bosquejado probablemente ya por Boncompagno en el siglo XIII, lo hemos encontrado una y otra vez en Publicius, Romberch, Rossellius, etc.[35] Aunque Bruno nunca llega a ilustrarlos realmente, con frecuencia se refiere a los alfabetos visuales o los describe verbalmente[36]. Los alfabetos visuales de Fludd ponen en evidencia que, al igual que Bruno, él consideraba que su extraordinario «Sello» de la memoria estaba aún en continuidad con la vieja tradición de la memoria.

En resumen, me parece claro que el sistema de la memoria de Fludd tiene muchas semejanzas con algunos de los sistemas de Bruno. Refleja el mismo esfuerzo escalofriante por llevar a cabo una minuciosa tentativa por configurar, con el empleo de los principios del arte de la memoria en asociación con los cielos, un sistema total que refleje el mundo. Además del diseño general del asunto íntegro, muchos puntos más menudos recuerdan a Bruno. Fludd usa los términos «cubículo» y «campo» de los lugares de la memoria, términos usados a menudo por Bruno. No parece, con todo, que emplee el lulismo[37], y no está obsesionado con el número «treinta», como Bruno. El sistema bruniano que me parece más próximo al sistema de Fludd es el de *Imágenes,* donde hay una tentativa similar

de usar una serie muy compleja de habitaciones de la memoria en asociación con los cielos. Los *atria* de Bruno como estancias de la memoria son sustituidos por Fludd por los «teatros» como habitaciones de la memoria, como el aspecto arquitectónico o «cuadrado» de un sistema que se emplea conjuntamente con los cielos «redondos».

Este «teatro» o escenario con sus cinco puertas, que se ha de usar como cinco lugares de la memoria, es el motivo conductor de todo el sistema. Podemos verlo bosquejado en la ilustración introductoria [**lám. 15**] del hombre que ve con el ojo de la imaginación cinco lugares de la memoria con sus cinco imágenes correspondientes.

El propio Fludd induce a pensar que aprendió su arte de la memoria en Francia. En una época temprana de su vida viajó por varios países europeos y pasó algún tiempo en el sur de Francia. En una sección sobre el arte de la geomancia del *Utriusque Cosmi*... dice que practicó la geomancia en Aviñón en el invierno de 1601-1602, después de lo cual dejó esta ciudad por Marsella, donde instruyó al duque de Guisa y a su hermano «en las ciencias matemáticas»[38]. Al mismo período pasado en el sur de Francia de la vida de Fludd se ha de referir la relación que hace al comienzo de la sección sobre el arte de la memoria, donde habla sobre cómo empezó a interesarse en el arte estando en Nimes; después se perfeccionó en Aviñón; y cuando fue a Marsella a enseñar al duque de Guisa y a su hermano «las ciencias matemáticas», les enseñó asimismo el arte de la memoria[39].

Fludd, por consiguiente, pudo haber oído algo sobre el Teatro de Camillo y las obras de Bruno durante su estancia en Francia. Pero *Sellos* había sido publicado en Inglaterra, y Dicson había enseñado en Londres el arte de la memoria por largo tiempo tras la partida de Bruno. Pudo, por tanto, haber existido una tradición de la memoria bruniana en Inglaterra que llegase de ese modo a Fludd.

Y cabe preguntarse si una de las influencias directas en el sistema de la memoria de Fludd pudo proceder de una obra publicada en Londres en 1618, es decir, un año antes de la publicación, en 1619, de la parte del *Utriusque Cosmi*... que contiene el sistema de la memoria. Se trata de *Mnemonica, sive Ars reminiscendi* de John Willis[40], donde se describe un sistema de la memoria formado por conjuntos

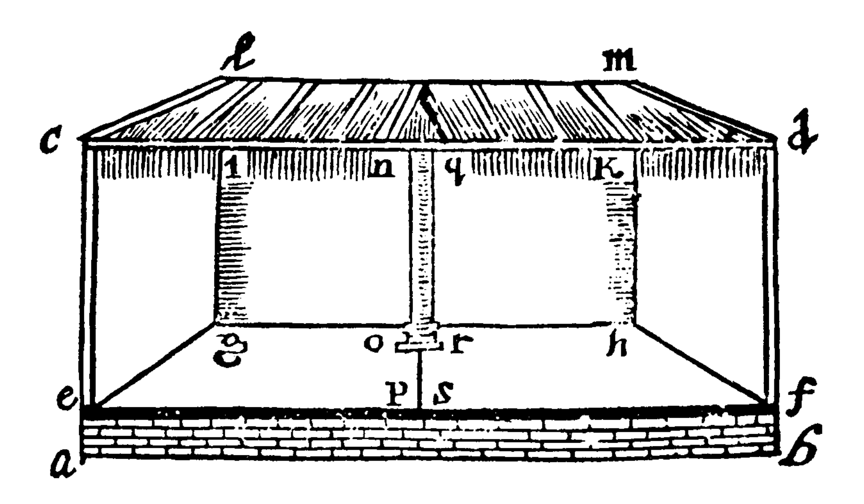


Fig. 10. Teatro o repositorio de la memoria,
en John Willis, *Mnemonica*, 1618.

de «teatros» idénticos. Willis ilustra uno de sus «teatros» o «repositorios», como él los denomina **[fig. 10]**. Es un edificio de un solo nivel, en el que se ha omitido el muro frontal, de suerte que se puede mirar dentro de él, y está dividido en dos mitades mediante una columna próxima al muro posterior. Esta división proporciona a Willis dos habitaciones de la memoria en las que memoriza los *loci.* Hemos de imaginar que los repositorios o teatros tienen colores diferentes a fin de distinguirlos en la memoria; y que las imágenes de la memoria presentan alguna particularidad a fin de que nos acordemos del color del teatro al que pertenecen. Willis da los siguientes ejemplos de imágenes para que, usadas en un teatro «dorado», recuerden a alguien los negocios que ha de hacer en una ciudad mercantil:

El primer negocio que se ha de recordar es preguntar el precio del grano de trigo en el mercado. Por consiguiente, supongamos que en el primer lugar o habitación del repositorio, primero él ve hombres diversos de pie y junto a sacos de grano [...] y que en la parte más cercana del escenario ve a un campesino con aderezos bermejos, con un par de zapatos altos puestos, trasvasando el grano de trigo de un saco a una fanega, siendo sus asi-

deros o mangos de oro puro; que por esta suposición la Idea tendría el color, que es el del oro, atribuido al repositorio [...]

El segundo negocio es procurarse segadores para que corten la hierba del prado. Supongamos, por consiguiente, que en el segundo lugar del repositorio primero hay tres o cuatro mozos de labor amolando sus guadañas, siendo sus hojas de oro, de acuerdo con el color del repositorio [...] La relación que tiene esta Idea con la primera lo es respecto de la situación, ya que ambas Ideas están colocadas en el escenario del repositorio primero...[41]

Da esto la impresión de un uso perfectamente racional del arte como mnemotecnia directa; podría funcionar muy bien como lista interna de compras, cuando, como dice el autor, «estamos desprovistos de ayuda de papel, tinta, o libros de cuentas»[42]. De todos modos, resulta sorprendente su semejanza con el uso que Fludd hace de los conjuntos de «teatros» con columnas como habitaciones de la memoria; así como con el énfasis que se pone sobre la diferenciación de los lugares de la memoria mediante los diferentes colores que sirven para recordarlas. Y aún podría verse un humilde origen de los maravillosos teatros fluddianos del Día y la Noche zodiacales en el consejo de Willis de que «las cosas encargadas a la memoria por el día han de ser depositadas a lo menos antes de dormir; las cosas encargadas por la noche, han de ser depositadas inmediatamente después de haber dormido»[43].

Era costumbre de Bruno adoptar un sistema racional de la memoria y «ocultarlo» convirtiéndolo en un sistema mágico; se lo hemos visto hacer una y otra vez. Posiblemente fue esto lo que Fludd hizo con los conjuntos que Willis llama teatro, entendidos como habitaciones de la memoria; los ocultizó con mágica actividad supeditándolos al zodíaco. Recíprocamente, cuando recordamos cómo por la misma época, en Francia, Paepp «descubría» a Schenkel[44], descubriendo en sus exposiciones aparentemente racionales del arte de la memoria corrientes ocultistas soterradas, podemos preguntarnos si hay en el *Mnemonica* de Willis más de lo que el ojo ve. No puedo resolver este pequeño problema pero había de ser mencionado, por cuanto es algo significativo el hecho de que en Inglaterra se publicase un año antes de la publicación de Fludd un arte de la

memoria que emplea conjuntos de «teatros» o escenarios como habitaciones de la memoria, lo cual sugiere que Fludd pudo haber oído del arte de la memoria no solamente en sus viajes al extranjero.

En cualquier caso, el sistema de la memoria de Fludd parece retrotraernos, muchos años atrás, a las grandes controversias que se centraron en Metrodoro de Escepsis y el uso del zodíaco en la memoria artificial, con todo lo que ello implicaba. Si William Perkins hubiese vivido todavía cuando se publicó el libro de Fludd, seguramente habría reconocido en él la «impía memoria artificial» de su «Scepsio».

Mersenne, en uno de los ataques que lanzó contra Fludd, dijo que los dos mundos de Fludd descansaban en enseñanzas «egipcias» (es decir, enseñadas en los *Hermetica*) no probadas, según las cuales el hombre contiene el mundo, y en la declaracion de «Mercurius» (en el *Asclepius*) de que el hombre es un gran milagro y semejante a Dios. Capta en este punto correctamente Mersenne la base hermética de los dos mundos de Fludd[45]. Es a causa de que el hombre de Fludd, como microcosmos, contiene el mundo, por lo que puede reflejarlo en su interior. El arte ocultista de la memoria de Fludd es un intento de reproducir o recrear la relación macrocosmos-microcosmos estableciendo o componiendo o haciendo consciente en la memoria del microcosmos el mundo que contiene, que es la imagen del macrocosmos, que es la imagen de Dios. El esfuerzo por conseguir tal cosa mediante la manipulación dentro del hombre de las estrellas, a través de imágenes astralizadas según la versión ocultista del arte de la memoria, es la base de todos los hercúleos esfuerzos de Bruno, que Fludd ahora copia.

Pero, aun cuando tanto Bruno como Fludd ponen en acción sus sistemas ocultistas de la memoria a partir de filosofías herméticas, esas filosofías no son, con todo, idénticas. Los enfoques de Fludd son los del Renacimiento temprano, en el que los «tres mundos» o estadios de la creación entera –los mundos elemental, celeste y supraceleste– eran cristianizados identificando el mundo supraceleste con las cristianizadas jerarquías angélicas del Pseudo-Dionisio. Esto permitía, por así decirlo, culminar todo el sistema con un ápice trinitario o angélico cristianizado. Camillo forma parte de este enfo-

que. Su «Teatro del Mundo» conecta allende las estrellas con sefirotas y ángeles que en el pensamiento del filósofo hermético y cristiano del Renacimiento se identifican con las cristianas jerarquías angélicas que son la imagen de la Trinidad.

Bruno, que rechazaba la interpretación cristiana de los *Hermetica,* y que pretendía retornar a la pureza de la religión «egipcia», pasaba por alto lo que él llamaba el ápice «metafísico» del sistema. Para él, más allá del mundo celeste está el supraceleste Uno, o sol intelectual, que es objeto alcanzable a través de sus manifestaciones y vestigios en la naturaleza y por medio de la agrupación y unificación de éstos en la memoria mediante sus imágenes.

Una de las ilustraciones de Fludd expresa en forma visual el reflejo de los tres mundos dentro de la mente y memoria del microcosmos. En ella aparece un hombre que en primer lugar recibe impresiones sensoriales a partir del mundo o *mundus sensibilis* a través de los cinco sentidos. Seguidamente, trata en su interior con éstos como imágenes o *umbra* de un *mundus imaginabilis.* Fludd incluye en este punto el reflejo de las imágenes del zodíaco y las estrellas[46]. En este estadio el microcosmos unifica en un nivel celestial los contenidos de la memoria. A continuación, el diagrama pasa a la *mens,* al mundo intelectual donde se produce la visión de las nueve jerarquías celestiales y la Trinidad. Por último el diagrama llega a la sede de la memoria, en la parte posterior de la cabeza, que acoge dentro de sí a los tres mundos.

En el caso de Bruno, el sol intelectual al que la *mens* llegaría a través del proceso unificador no tendría este aspecto cristiano y trinitario. Y, además, Bruno suprimiría, como hace en *Sellos,* las divisiones de la «psicología de las facultades» que Fludd conserva parcialmente: el pasaje del material que a partir de las impresiones sensoriales viene a través de las varias «facultades» en cuanto compartimientos separados en el interior de la psique. Para Bruno no hay más que una sola potencia y una sola facultad, que recorre todo el mundo interno de la aprehensión, a saber, la potencia imaginativa o facultad imaginativa que cruza inmediatamente las puertas de la memoria y es una con la memoria[47].

Así pues, Fludd, en cuanto filósofo hermético y psicólogo hermético, no habla con la misma voz que Bruno. Es en verdad probable que la tradición heredada por Fludd no fuera tanto la forma importada por Bruno cuanto la que ya había establecido en Inglaterra John Dee. Fludd estaba fuertemente interesado en la mecánica y las máquinas (lo que en la tradición hermética se consideraba una rama de la magia)[48], y esto había sido una característica de Dee mas no de Bruno. Dee estaba asimismo próximo a la forma original cristianizada y trinitaria de la tradición, desechada por Bruno, pero que está aún presente en Fludd.

Con todo, en su sistema hermético de la memoria, Fludd estaba influido por Bruno, lo que por sí mismo prueba que fue Bruno el que desarrolló más que cualquier otro el arte de la memoria como arte hermético. A despecho de las diferencias que en cuanto filósofos se dan entre Fludd y Bruno, el Sello mnemónico de Fludd presenta fundamentalmente los mismos problemas que hemos intentado desentrañar en Bruno. De una manera general podemos captar más o menos la naturaleza del esfuerzo hecho en tal sistema, pero los detalles nos sobrepasan. ¿Es pura locura ubicar en el zodíaco veinticuatro teatros? ¿O es una locura que potencialmente conduce al método? ¿O es un sistema de esa índole el Sello o código secreto de una secta o sociedad hermética?

Resulta más fácil volverse hacia el aspecto histórico del problema y considerar el sistema de Fludd como la reaparición de un esquema que parece recorrer el Renacimiento. Lo vimos de nuevo en los Sellos de la Memoria que Bruno transportó de país en país. Por último lo vemos en el sistema del teatro de la memoria del libro que Fludd dedicó al rey de Inglaterra. Y este sistema contiene, cual secreto velado en su interior, información factual sobre el teatro del Globo.

Puede que el interés suscitado por este hecho extraordinario haga que la intensiva investigación de muchos estudiosos se enfoque sobre estos problemas con los que me he debatido sola, y que la naturaleza y significado de la memoria ocultista del Renacimiento termine en el futuro siendo más clara de lo que para mí lo es.

Capítulo XVI
El teatro de la memoria de Fludd y el teatro del Globo

Los grandes teatros públicos de madera que podían albergar a miles de personas y que habían alojado el teatro del Renacimiento inglés estaban aún en pie y en servicio en tiempos de Fludd. El primitivo teatro del Globo, erigido en 1599 en el Bankside, en el domicilio de la compañía de actores de Lord Chamberlain, a la que pertenecía Shakespeare y para la que escribió sus comedias, había quedado destruido a causa de un incendio en 1613. Fue reconstruido en seguida sobre los mismos cimientos y los mismos lineamientos de su predecesor, si bien con mayor magnificencia. De esta nueva casa de comedias se dijo que era «la mejor que jamás existiera en Inglaterra»[1]. Jaime I contribuyó con una suma considerable a los costes de la restauración[2], lo cual era de esperar por cuanto había tomado bajo su protección la compañía de Lord Chamberlain, a la que ahora se conocía con el nombre de los Hombres del Rey[3]. Era natural que el rey tuviese interés en la reedificación del teatro de su propia compañía de actores.

En los últimos años se ha incrementado notablemente el interés por la reconstrucción de casas de comedias isabelinas y de la época de Jacobo I, y en particular del teatro del Globo, en relación con el interés que el propio Shakespeare comporta[4]. Los testimonios visuales para llevar a cabo este trabajo son escasos; de hecho, consisten principalmente en un tosco boceto del interior del teatro del Cisne –el famoso dibujo de De Witt **[lám. 19]**–, del que los expertos han explorado con el mayor detalle todas las migajas de información que pudiera contener. Quizás no sea muy exacto, y es ciertamente una copia del boceto original de De Witt (que no existe). Aun así, es el mejor testimonio visual de que hasta el momento se dispone sobre el interior de un teatro público, y todas las reconstrucciones tienen en él su punto de partida. Las modernas re-

construcciones del Globo se han levantado sobre las bases del dibujo de De Witt, así como a partir de los contratos de edificación de teatros y el análisis de las direcciones escénicas de las comedias. La situación no es empero satisfactoria. El dibujo de De Witt representa el teatro del Cisne, no el del Globo; los contratos de construcción corresponden al Fortuna y el Esperanza[5], no al Globo. No se ha utilizado ningún testimonio visual del interior del teatro del Globo, pues nadie ha supuesto que existiese. Otros testimonios visuales sobre su exterior han sido extraídos de mapas antiguos de Londres en los cuales un símbolo, del que se dice que representa el Globo, puede ser localizado en Bankside[6]. Estos mapas dan testimonios contradictorios sobre si el edificio era redondo o poligonal.

Con todo, se han realizado muchos progresos en la comprensión del aspecto que pudo tener el Globo. Sabemos que el muro posterior del escenario estaba formado por el muro de la *tiring house,* construcción en la que los actores se cambiaban de ropa, guardaban sus pertenencias, etc. Este muro de la *tiring house* tenía tres niveles. En el nivel inferior, que daba al escenario, había puertas o aberturas proyectadas para que fuesen tres en número, quizás una puerta central flanqueada por dos entradas laterales. Una de estas puertas pudo estar abierta para mostrar un escenario interior. En el segundo nivel había una terraza, harto usada para representar asedios y peleas, que pudo haber estado almenada, por cuanto en los documentos teatrales y en las comedias se hace mención a «almenas»[7]. Había también en alguna parte de este nivel superior una habitación, llamada «la cámara», y ventanas. Por encima de este nivel aún había una tercera fila, y las «hutas» que contenían la maquinaria escénica. El escenario, con su muro posterior o *frons scaenae* formado por el muro de los camerinos [*tiring house*], se levantaba sobre una plataforma y se extendía adentrándose en el «patio», espacio abierto en los teatros desprovistos de tejado donde estaban de pie los *groundlings,* aquella parte del auditorio que pagaba una pequeña cantidad para tener acceso. Quienes podían procurarse asientos se acomodaban en las galerías que corrían alrededor del edificio. Podemos ver este esquema general en el dibujo del teatro del Cisne de De Witt; en él hay un escenario, con su muro posterior formado por

el muro de la *tiring house*, que se extiende adentrándose en el «patio»; y hay en torno galerías. En el escenario vemos dos puertas con goznes a ras del suelo y ninguna prueba de puerta alguna que se abra para descubrir un escenario interior. En el nivel superior no hay ninguna «cámara» ni ventana alguna, sino solamente una galería que aparece conteniendo espectadores pero que en ocasiones pudo haber sido utilizada por actores. Pero el escenario que estamos contemplando en este dibujo no es el escenario del Globo.

Un aspecto que ha quedado claro en las reconstrucciones es que en estos teatros parte del escenario tenía una cubierta que sobresalía del muro de los camerinos y se apoyaba en columnas o «postes», según se los llamaba[8]. Podemos ver dos de tales columnas o postes en el escenario del diseño de De Witt, donde sostienen una cubierta del tipo señalado. Sólo la puerta interior del escenario estaba protegida de esa manera; la parte exterior, como podemos comprobar en el dibujo de De Witt, quedaba al descubierto. Es sabido que la parte interior de esta cubierta estaba pintada de modo que representase los cielos. En la reconstrucción del Globo hecha por Adams, el cielorraso de la cubierta de la parte interior del escenario aparece pintado con los signos del zodíaco y algunas otras estrellas vagamente dispuestas dentro del círculo del zodíaco[9]. Naturalmente, ésta es una tentativa moderna de reconstruir el cielorraso, pues no ha sobrevivido muestra alguna de estos pintados cielos teatrales. En ellos, ciertamente, no habría aparecido un cielo de decoración tan vaga, esporádicamente salpicado de estrellas. En ellos habría habido representaciones del zodíaco con sus doce signos, y dentro de él, las esferas de los siete planetas, representaciones que acaso a veces fuesen muy sencillas y a veces quizá más elaboradas[10]. A esta parte del aderezo de un teatro se la llama en los contratos y en otras partes «los cielos»[11]; a veces se alude a ella como a «la sombra»[12].

En un artículo publicado en 1958, Richard Bernheimer, ya en sus últimos años, reprodujo el grabado del *Theatrum Orbi* **[lám. 17]** del libro de Fludd. De sus observaciones al respecto cito lo siguiente:

Que la ilustración retrata una estructura de tipo genéricamente isabeli-

no, si bien estilísticamente inusual, es algo que aparece al primer vistazo. Los shakespeareanos reconocerán la presencia de un escenario inferior y superior, de dos puertas de entrada flanqueando un escenario interior, de almenas a propósito para escenas de asedios, y de un mirador, por el que Julieta podría asomarse para beber las melosas palabras de su amante; cosas éstas todas que nadie ha visto nunca, aun cuando han sido postuladas por los que han investigado direcciones escénicas y alusiones en los textos dramáticos[13].

Bernheimer vio algo, vio cosas que, como dice, ningún ojo moderno ha visto, aunque por las comedias sabemos que debieron de existir. Desgraciadamente echó a perder su brillante intuición cometiendo equivocaciones básicas en su interpretación del grabado y del texto de Fludd.

La primera equivocación fue creer que el grabado representaba un teatro completo, un pequeño teatrito con palcos a los lados para la audiencia, similar a los que aparecen en los campos de tenis del siglo XVI. El grabado representa un escenario, o más bien parte de un escenario.

La segunda equivocación de Bernheimer, que no se había aplicado al tenaz aprendizaje de los *Sellos* de la memoria bruniana, se debía a que había sido burlado por los artes «redondo» y «cuadrado». Al ver que Fludd decía una buena cantidad de cosas sobre el «redondo», pensó que esto quería decir que el edificio que aparecía en el grabado era redondo. Pero como el edificio que aparece en el grabado no tenía nada de redondo, Bernheimer se arriesgó a la conclusión de que la estampa no tenía relación alguna con el texto. Supuso que el impresor alemán habría usado algún grabado que tenía a mano para ilustrar la oscura mnemónica de Fludd, un grabado (fruto enteramente de la imaginación de Bernheimer) que representaría un teatrillo de algún punto de Alemania al que se habría dado una apariencia de campo de tenis y algunos visos isabelinos a fin de que alguna compañía visitante de actores ingleses se sintiese más en su casa. Con la invención de este mito, Bernheimer dejaba que su notable observación sobre el carácter shakespeareano del escenario que aparece en el grabado se evaporase en

la nada. La curiosa manera con que disfrazó y destruyó lo que intuitivamente había visto justifica, supongo, el hecho de que los reconstructores del Globo no hayan reparado en su artículo ni en su ilustración.

Ahora bien, si Fludd utiliza, tal como afirma, un teatro público «real» para los escenarios de su sistema de la memoria del mundo (Bernheimer pasó por alto esta afirmación), ¿qué teatro podría ser más adecuado que el Globo, el más famoso de los teatros públicos londinenses y cuyo mismo nombre sugiere el mundo? Además, siendo así que dedicó su primer volumen a Jaime I, ¿no habría sido una buena manera de conservar el interés del monarca por el segundo volumen aludir en el sistema de la memoria al recién reconstruido Globo, a cuya restauración Jaime había contribuido ampliamente y que era el teatro de su propia compañía de comediantes, los Hombres del Rey?

Los únicos elementos que del grabado del *Theatrum Orbi* **[lám. 17]** menciona Fludd en su texto y utiliza en su mnemónica son las cinco puertas o entradas del muro del escenario, y las cinco columnas «opuestas» a aquéllas, de las que sólo las bases aparecen en el grabado. Nunca menciona en el texto ni utiliza en la mnemónica los otros aspectos tan claramente precisados en el grabado: el mirador, la terraza almenada, los muros laterales con aberturas en la parte inferior. Y aunque se hace continua mención de las *quinque portae* del muro del escenario –de hecho son la base del esquema de los cinco *loci* de la memoria–, nunca especifica las diferencias de las *quinque portae* que aparecen en el grabado, nunca dice que la central tiene aquellas grandes hojas engoznadas que vemos entreabiertas para mostrar una habitación interior. ¿Cuál podría ser el objeto de mostrar todos estos elementos en el grabado, que nunca utiliza ni menciona en el texto sobre mnemónica, a menos que fuesen aspectos «reales» de un escenario «real» al que pretendía aludir?

Además, los escenarios «reales» contenían el rasgo que es la base del *ars rotunda,* los «cielos» pintados en la cara inferior de la cubierta de la parte interior del escenario. Abramos una vez más el volumen y echemos una mirada al diagrama de los cielos **[lám. 16]** que

aparece en la página izquierda, el cual, cuando se cierra el libro, cubre el escenario que aparece en la página de la derecha **[lám. 17]**. ¿Se refiere esta disposición no sólo a la mnemónica mágica, en la que a escenarios como éste se los emplaza a la derecha y a la izquierda de los signos del zodíaco en torno a los cielos, sino también a la disposición de un teatro «real»? Una vez que empezamos a pensar en esta dirección, nos encontramos en la ruta que lleva a comprender las relaciones que hay entre el grabado del *Theatrum Orbi* y el teatro del Globo.

El grabado representa aquella parte del escenario del Globo que quedaría cubierta por los «cielos» del escenario.

Lo que vemos cuando miramos de frente al muro posterior es el muro de la *tiring house* del Globo, no su totalidad sino sólo los dos niveles inferiores; el nivel del suelo con las tres entradas; el segundo nivel con la terraza y la cámara. No vemos el tercer nivel *porque estamos bajo los cielos* que, invisiblemente, se proyectan por encima de nosotros debajo de la tercera fila del muro de la *tiring house*.

Hay cinco entradas al escenario; tres están a ras del suelo, una amplia puerta central que se abre para mostrar una habitación interior, y, flanqueándola, otras dos entradas. Éstas son las *quinque portae* usadas como *loci* de la memoria en el sistema de la memoria. Pero Fludd no usa «lugares ficticios», sino «lugares reales». Esas cinco entradas son reales, y están emplazadas como si estuviesen situadas en el escenario real del Globo. Y el mirador que sobresale es real; es la ventana de la «cámara» superior, con una terraza almenada real a ambos lados de ella.

Pero ¿qué decir acerca de los muros laterales que aparecen en el grabado y de aquellas aberturas, próximas a sus bases, semejantes a palcos? Estos muros laterales cierran el escenario y hacen imposible un espacio de actuación visible desde todo el teatro. ¿Y qué decir acerca de las cinco columnas, de las que sólo se muestran las bases, y que, de estar realmente en las posiciones en que aparecen, impedirían necesariamente que la audiencia viese desde delante el escenario?

Mi explicación de estos aspectos es que son distorsiones, debidas a los objetivos mnemónicos, del escenario real. Fludd quería una «habitación de la memoria» dentro de la cual practicar su mnemó-

nica con las cinco puertas y las cinco columnas. Quería que esta «habitación de la memoria» estuviese basada en un escenario real pero cerrado por los laterales a fin de crear un «teatro de la memoria» cerrado, acaso parecido a uno de los teatros o repositorios de la memoria de Willis. Para ver el escenario real del Globo que está detrás del grabado hay, pues, que eliminar los muros laterales.

Estos muros laterales producen una curiosa impresión. De algún modo parecen estructuralmente imposibles, como si fuesen apoyo insuficiente para mantener los desarrollos que se extienden por encima de los palcos. Y no se ajustan claramente a los extremos del muro, pues mutilan pedazos de almenas de la terraza. Parecen endebles si los comparamos con la solidez del muro posterior. Hemos de descartarlos por considerarlos irreales distorsiones mnemónicas de un escenario real. Sin embargo, estos muros laterales imaginarios muestran una característica de un teatro «real», a saber, los palcos o «estancias de los gentilhombres», ocupadas por personas de rango y por los amigos de los actores, y que estaban situadas en las galerías a ambos lados del escenario[14].

También las cinco columnas son irreales, introducidas sólo a instancias de la mnemónica. El propio Fludd dice que son «simuladas»[15]. Sin embargo, también ellas tienen una característica «real», pues están situadas en la línea en la que estarían en un escenario real, donde no serían cinco sino dos columnas o «postes» que sostendrían los «cielos».

Una vez que hemos entendido estos puntos fundamentales –que el grabado muestra el muro de la *tiring house* del Globo desde la parte inferior de los «cielos» y que se ha distorsionado el escenario convirtiéndolo en una habitación de la memoria–, podemos, combinando el grabado de Fludd con el dibujo de De Witt, hacer que el escenario del Globo aparezca fuera del sistema mágico de la memoria.

En el boceto del escenario del Globo, tal como lo revela Fludd [**lám. 20**], las distorsiones mnemónicas quedan suprimidas. Los impracticables muros laterales son sustituidos por dos columnas o «postes» que se elevan hasta sostener los «cielos» que quedan arri-

ba. Las columnas son copia de las que aparecen en el «Templo de la Música» del primer volumen del *Utriusque Cosmi...* En los «cielos» están representados el zodíaco y las esferas de los planetas, cual en el diagrama frontero al teatro de la memoria, pero los signos del zodíaco aparecen sólo en sus caracteres. No se ha hecho ningún intento de representar sus imágenes, ya que esto no es más que un esqueleto del aspecto que pudieron tener los pintados «cielos» del Globo. Las «estancias de los gentilhombres» o palcos aparecen en su lugar apropiado, en las galerías a ambos lados del escenario. En vez de mostrar la distorsión que daba lugar a una «habitación de la memoria», el escenario es visto ahora claramente proyectándose desde el muro de la *tiring house* y adentrándonos en el patio, abierto a ambos lados y con postes que sostienen los cielos por encima del escenario interior.

Si comparamos este boceto con el dibujo de De Witt, podemos ver que están de acuerdo en puntos esenciales como el muro de la *tiring house*, el escenario saledizo, los postes y las galerías para el público. La única diferencia –y fundamental, por cierto– es que en él vemos no el escenario del Cisne, sino el escenario del Globo.

Así pues, el grabado de Fludd se convierte en documento de primera magnitud sobre el escenario shakespeareano. Se trata, por supuesto, del segundo Globo, el reconstruido tras el incendio de 1613, que Fludd quería hacerle recordar a Jaime I de esta manera extremadamente compleja. Fue en el primer teatro del Globo donde muchas de las comedias de Shakespeare fueron representadas. El dramaturgo murió sólo tres años después, en 1616, del incendio del primer teatro del Globo. Pero el nuevo teatro utilizó los cimientos del viejo, y es opinión generalizada que el escenario y el interior del viejo Globo fueron reproducidos muy exactamente en el nuevo. No oculto el hecho de que el grabado de Fludd nos muestra el escenario del segundo Globo en los distorsionantes espejos de la memoria mágica. Pero el boceto suprime lo que creo son las distorsiones principales. Fludd dio a entender que se usaba un «teatro público» real en su sistema de la memoria; tal dice, y repetidamente hace hincapié en que está utilizando lugares «reales» y no «ficticios». Y lo que nos manifiesta acerca del escenario del Globo, sabemos ora que

estaba allí, ora que se ha conjeturado que estaba allí, aun cuando la configuración exacta de las entradas, la cámara y la terraza no nos haya sido dada a conocer.

Fludd nos revela que había cinco entradas al escenario, tres a nivel del suelo y dos en el nivel superior que da a la terraza. Y esto resuelve el problema que ha preocupado a algunos estudiosos que pensaban que tenían que existir más de tres entradas, pero que no parecía haber espacio en el nivel del suelo para ninguna otra. Chambers sugería que debían existir cinco entradas en correspondencia con las cinco entradas de la *frons scaenae* del escenario clásico[16]. El escenario clásico tenía desde luego un solo nivel. Aquí vemos el tema clásico de las cinco entradas de la *frons scaenae*, pero transferido a una *frons scaenae* de varios niveles formada por el muro de la *tiring house* del Globo, en la que hay tres entradas abajo y dos arriba. Es ésta una solución extremadamente satisfactoria, que además sugiere que, a pesar de la terraza y el mirador, pueden encontrarse algunos elementos clásicos y vitruvianos en el diseño del Globo.

La cuestión de los «escenarios interiores» es una de las que más ha atareado a los estudiosos. Una forma extrema de la teoría del «escenario interno» la expuso Adams, quien pensó que había un amplio «escenario interno» que se abría en el centro del nivel inferior, y que existía un «escenario interior superior» justo encima. Este énfasis en escenarios interiores está ahora un tanto desfasado, pero Fludd muestra grandes puertas con goznes que se abren en el centro para dejar ver algo, e inmediatamente encima de ellas muestra la «cámara». La única alteración o corrección del grabado de Fludd que se ha hecho en el boceto es la sugerencia de que la parte anterior del mirador (parte de la cual está ocupada en el grabado por el letrero) podría haberse abierto de dos maneras, ya como ventanas que se abren en tanto que la parte inferior queda cerrada, ya abriéndose toda la hoja de la derecha hacia dentro. De este modo el mirador podría ser empleado tanto para escenas de ventana (abriéndose separadamente las ventanas) como para mostrar, cuando las puertas estuviesen abiertas del todo, un «escenario interior superior». Tales escenarios inferior y superior podrían haberse extendi-

do en derechura a través de la *tiring house* hasta la trasera del edificio, donde las ventanas los habrían iluminado desde atrás.

La posición de la cámara tal como aparece en Fludd resuelve uno de los problemas principales de la escénica de Shakespeare. Se sabía que existía una terraza en el nivel superior ideada para que cruzase el espacio en línea recta, y se sabía también que existía una cámara superior. Se había pensado que esta cámara estaba emplazada detrás de la terraza, la cual, con sus barandas o balaustradas (o, más bien, como ahora vemos, con sus almenas), oscurecería la vista del interior de la cámara[17]. Fludd pone de manifiesto que la terraza corría *detrás* de la parte frontal de la cámara, que sobresalía de ésta por encima del escenario principal. La terraza, por así decirlo, pasaba *a través* de la cámara, a la que se podría entrar por ambos laterales (en estas entradas se podrían descorrer las cortinas cuando se usase la cámara como escenario interior superior). Nadie ha considerado esta solución al problema de la cámara y de la terraza, que obviamente es la correcta.

La ventana en saliente proyectada sobre una gran puerta era un elemento habitual en la arquitectura Tudor. Podemos contemplar un ejemplo de ello en Hengrave Hall (1536), donde aparecen ventanas en saliente en un portal almenado[18]. Se dice que esta clase de portal es un rasgo muy característico de las grandes casas inglesas del siglo XVI[19]; descendía de los portales fortificados y almenados de tiempos anteriores y a menudo conservaba las almenas. Otro ejemplo de entrada de gran mansión del estilo portal con una ventana salediza encima se encuentra en Bramshill, Hants (1605-1612)[20]; con sus tres entradas y la terraza a ambos lados de la ventana en saliente, es reminiscente del escenario que aparece en Fludd. Presentamos estas comparaciones para sugerir que el escenario que Fludd revela tiene algunos de los atributos propios del portal o entrada de una gran mansión contemporánea, e incluso podría fácilmente convertirse en la entrada almenada y fortificada de una ciudad o castillo. Hago también esta comparación a fin de señalar que, en los dos ejemplos mencionados, la ménsula que está bajo la ventana salediza que se encuentra sobre la puerta desciende hasta el ápice de és-

ta, lo que nos hace preguntarnos si la puerta central del grabado de Fludd es demasiado pequeña en el boceto.

Bernheimer creyó distinguir influencias alemanas en la ménsula que aparece bajo el mirador del grabado[21]. En el caso de los ejemplos ingleses aquí citados es innecesario suponer tal cosa, aunque no se puede excluir enteramente la posibilidad de alguna influencia alemana en el acabado del grabado.

El toque final a la arquitectura del escenario del grabado de Fludd lo proporciona el efecto de «rusticación» de estilo italiano que presentan los muros (toscamente reproducido en el boceto). Sabemos que los grandes teatros públicos de madera estaban cubiertos con lonas pintadas. El efecto mostrado aquí debe de ser más parecido al creado para una sala de banquetes de madera levantada en Westminster en 1581, que tenía muros «cubiertos con lonas, y estaban pintadas todas las superficies de las mismas muy artificiosamente con una obra llamada rústica, muy parecida a la piedra»[22]. Nos preguntamos si la imitación de la «obra rústica» que aparece en Fludd fue una de las costosas mejoras hechas en el segundo teatro del Globo. El uso de la rusticación en combinación con las almenas y el mirador produce un efecto extraordinariamente híbrido en el conjunto, pero pone una vez más de manifiesto que se pretendía crear la ilusión de una gran mansión moderna, que podría fácilmente transformar su aspecto en el de un recio castillo o ciudad fortificada.

Pese a las distorsiones mnemónicas, las influencias alemanas y los esplendores del segundo Globo que puedan interponerse entre el grabado de Fludd y el teatro original de Shakespeare, no hay ninguna duda de que este filósofo hermético nos ha hecho ver más cosas de él de las que nunca antes habíamos visto. De hecho Fludd es la única persona que nos ha dejado un registro visual del escenario en el que se representaron las comedias del mayor dramaturgo del mundo.

Podemos, pues, comenzar a poblar este escenario con escenas. En el nivel del suelo están las puertas para las escenas de calle, puertas a las que la gente llama, junto a las que charla en escenas de

«umbral». También tenemos el «tejaroz», formado por el saliente del mirador, que proporciona abrigo contra la lluvia. Tenemos también muros almenados de ciudad o castillo, con un baluarte en saliente (al que entran los defensores desde la terraza), bajo el cual se halla la gran puerta de la ciudad o el castillo, todo lo cual resulta muy a propósito para escenas de asedio o batalla. O, si estamos en Verona, será la Casa de Capuleto, con la habitación de la planta baja donde se prepara el banquete, y la cámara alta por cuya ventana se asoma Julieta «en tal noche cual ésta». O, si estamos en Elsinor, se convertirá en los baluartes en los que Hamlet y Horacio conversaban cuando Hamlet vio al Fantasma. O, si estamos en Roma, ahí está la tribuna rostral en el escenario de arriba, desde la que Marco Antonio se dirigía a sus amigos, a los romanos, a los ciudadanos. O, si estamos en Londres, ahí está, en la habitación superior, la taberna de la Cabeza del Jabalí, en Eastcheap. O, si nos encontramos en Egipto, cámara y terraza serán ataviadas para recrear el monumento en el que murió Cleopatra[23].

Dirijamos ahora nuestra mirada hacia los otros dos «teatros» **[láms. 18 a, 18 b]** que Fludd ilustra en su sistema de la memoria. Son escenarios de un solo nivel, uno con cinco entradas, y el otro con tres. El de las cinco entradas muestra bases de columnas imaginarias frente a las entradas, según el modelo del teatro principal. Se habían de usar estos teatros subsidiarios en el sistema de la memoria junto con el teatro principal, con el que, como antes se ha señalado, coincidían en sus almenas, similares a las que aparecen en la terraza del teatro principal. Estos teatros están también cubiertos con lonas pintadas que dan la impresión, en un caso, de ser muros de piedra, y en el otro, de ser paredes de madera en las que aparecen claramente las juntas del maderamen.

Aquí debo interpolar que en los tratados de la memoria a menudo se hace la observación de que los lugares se recuerdan mejor si se los recuerda como hechos de materiales diferentes[24]. Fludd ha distinguido sus teatros de la memoria haciendo que el principal esté hecho de «obra rústica» y los subsidiarios de bloques planos de piedra y vigas de madera, respectivamente. Sin embargo, como

siempre, Fludd insiste en que estos teatros secundarios son también lugares «reales» y no lugares ficticios. Uno de ellos lleva el rótulo: «La figura de un teatro verdadero»[25]. Los teatros subsidiarios son, pues, no sólo teatros mágicos de la memoria, sino también reflejos de algo «real» o verdadero visto en el Globo.

Los perplejos estudiosos de Shakespeare se han preguntado cómo se indicaban las localizaciones en el escenario principal. Un caso a este propósito es el del huerto de Capuleto, que tenía muros a los que se encaramaba Romeo a fin de llegar bajo la ventana de Julieta. Chambers sugirió que habría existido un muro que saltar y señalaba muchas escenas a este respecto, como aquellas en que aparecen campamentos de ejércitos rivales, que requerirían ser diferenciados por medio de muros o alguna otra clase de división. Conjeturaba que posiblemente se llevaban al escenario construcciones escénicas que pareciesen muros[26]. Y en los documentos teatrales de Glynn Wickham se han recogido referencias numerosas a «almenas» como unidades escénicas[27].

Sugiero que los dos teatros subsidiarios de la memoria de Fludd reflejan tales construcciones escénicas, o pantallas, similares a muros almenados. Habrían sido fabricados con ligeros bastidores de madera cubiertos de lonas pintadas, de suerte que pudieran ser movidos con facilidad. Fludd hace una revelación muy importante acerca de tales construcciones al mostrar que tenían entradas, que podrían ser utilizadas para la representación de escenas que requerían entradas y salidas. Se las podría emplazar en la parte anterior del escenario en obras cuyas escenas fuesen difícilmente representables con las disponibilidades de la *frons scaenae* principal. Por ejemplo, para *Romeo y Julieta* se precisarían escenarios extra que representasen el huerto de Capuleto y la celda del fraile –que estaba en el campo, hasta donde caminaron los visitantes para entrar luego por una puerta–. O, si tomamos el ejemplo de *Ricardo III*, pieza en la que con tanta rapidez cambian las escenas entre los campamentos de los ejércitos rivales, el problema de cómo escenificar tales escenas queda resuelto si pensamos que se utilizaban para los campamentos rivales construcciones como los teatros subsidiarios de Fludd.

De nuevo, Fludd nos ha mostrado algo de lo que no ha existido

hasta el presente testimonio visual alguno. El que empareje sus teatros almenados subsidiarios con el principal y la terraza almenada de éste sugiere que a estas construcciones escénicas se las consideraba parte integrante del escenario como un todo. Esta revelación, al igual que su revelación sobre las relaciones terraza-cámara, hace posible entender más nítidamente que nunca los cambios escénicos de las comedias de Shakespeare.

¿No tiene nada que decirnos Fludd, que tanto nos dice acerca del escenario, sobre la forma y el plano del teatro del Globo como un todo? Creo que si analizamos el asunto cuidadosa y metódicamente podremos obtener del testimonio fluddiano la suficiente información para dibujar el plano de todo el teatro, no, por supuesto, un detallado plano de arquitecto en el que aparecerían detalladas las escalas, etc., sino un plano de las formas geométricas básicas usadas en la construcción del teatro. Creo que Fludd proporciona información sobre el plano de todo el teatro de dos maneras: primeramente, por medio de las figuras de las cinco bases de columna que menciona; y en segundo lugar, a través de su insistencia en que son cinco las entradas de la *frons scaenae.*

Las cinco bases de columna que aparecen en el grabado del *Theatrum Orbi* son redonda, cuadrada, hexagonal, cuadrada, redonda. Ésas son sus figuras no sólo en el grabado sino también en el texto.

El único testimonio visual sobre la forma exterior del Globo se encuentra, como ya hemos mencionado, en aquellos antiguos mapas de Londres en los que aparecen pequeñas representaciones de teatros en Bankside. En algunos mapas, al Globo se le da una figura poligonal; en otros aparece como un edificio redondo. En su atenta lectura de las formas indistinguibles que aparecen en los mapas, Adams creyó poder detectar ocho lados en uno de ellos y, en consecuencia, basó en el octógono su elaborada reconstrucción del Globo. Otros han preferido la teoría del Globo redondo. Los testimonios de los mapas no son realmente muy concluyentes.

Poseemos, sin embargo, la declaración de un testigo ocular sobre la forma del Globo, si bien algunos estudiosos la han considerado poco fiable. Hester Thrale, amiga del doctor Johnson, vivía a

mediados del siglo XVIII cerca del emplazamiento del Globo, que, en 1644, durante la república de Cromwell, había sufrido un gran menoscabo, pero del que aún podían verse en su tiempo algunos restos, que la amiga del doctor Johnson describe como «negro montón de escombros». Mrs. Thrale sintió un romántico interés por el viejo teatro, sobre el que hace esta declaración: «Había unos restos realmente curiosos de la vieja Casa de Comedias del Globo, que, si bien hexagonal por fuera, era redonda por dentro»[28].

Alentado por Mrs. Thrale, creo que Fludd nos comunica por medio de las bases de las cinco columnas las formas geométricas empleadas en la construcción del Globo, a saber: el hexágono, el círculo y el cuadrado.

Ponderemos ahora el hecho en el que Fludd insiste tan tenazmente, a saber, que había cinco entradas al escenario que muestra su grabado. El testimonio de Fludd sobre este punto resuelve muy satisfactoriamente el problema suscitado por Chambers: que el escenario del Globo debería haber tenido cinco entradas, mas no como en el escenario clásico, todas ellas a nivel del suelo, sino tres en ese nivel y dos encima –adaptación de las cinco entradas del escenario clásico a un teatro con varios niveles–. A pesar de la diferencia básica que por causa del escenario con varios niveles se da entre éste y el escenario clásico, ¿sugieren, sin embargo, las cinco entradas del Globo una influencia vitruviana y clásica en su diseño?

En la descripción que Vitruvio hace del teatro romano, la posición de la *frons scaenae*, de las cinco entradas del escenario y de las siete pasarelas que conducen a los asientos del auditorio está determinada por cuatro triángulos equiláteros inscritos en un círculo. Estos cuatro triángulos aparecen en la reconstrucción palladiana del teatro vitruviano ilustrada en un diagrama **[lám. 9 a]** del comentario a Vitruvio de Barbaro, publicado por primera vez en 1556[29]. En él vemos cómo la base de uno de los triángulos determina la línea de la *frons scaenae*, al tiempo que su vértice indica la pasarela principal del auditorio. Tres vértices de triángulos establecen las posiciones de las tres entradas principales o puertas en la *frons scaenae*. Otros dos vértices de triángulos determinan las dos entradas al escenario desde los lados. Otros seis vértices de triángulos determinan seis pasarelas

del auditorio (resultando siete con la central principal, determinada por el triángulo cuya base determina la posición de la *frons scaenae*). Vitruvio asocia estos cuatro triángulos a los cuatro triángulos que inscriben los astrólogos dentro del zodíaco, de suerte que forman los *trigona* de los signos (triángulos estos que conectan los signos del zodíaco relacionando unos con otros)[30]. Así pues, el escenario clásico estaba diseñado de acuerdo con la *fabrica mundi,* para que reflejase las proporciones del mundo. ¿No podríamos suponer que el teatro del Globo, con sus «cielos» sobre parte del escenario, habría sido también diseñado según la *fabrica mundi,* como el escenario clásico, y que los cuatro triángulos inscritos dentro de un círculo desempeñarían un papel en la determinación de la *frons scaenae* y las pasarelas?

El intento de dibujar aquí, como sugerencia, un plano del Globo se basa en la suposición de que este teatro era una adaptación del teatro vitruviano. Tenía que ser una adaptación, pues el escenario de este teatro, a diferencia del escenario del teatro clásico, no estaba todo él en un solo nivel; y las galerías del auditorio consistían también en galerías superpuestas, y no en la gradual elevación de los asientos del teatro clásico.

El otro supuesto que se hace en el dibujo del plano es que Fludd da información acerca de las formas geométricas básicas usadas en la construcción del Globo, que eran el hexágono, el círculo y el cuadrado.

Y en tercer lugar, en el plano se utilizan las dimensiones prescritas en el contrato de construcción del teatro Fortuna[31]. El contrato del Fortuna ha sido siempre una fuente fundamental para los reconstructores del Globo, ya que en dos lugares se afirma que algunas de sus especificaciones han de ser semejantes a las realizadas en el Globo. Sin embargo, desde el punto de vista del reconstructor, este documento es confuso, porque (1) el Fortuna era un teatro cuadrado y no pudo por ello haber sido igual al Globo; (2) las declaraciones que en él aparecen están a menudo redactadas vagamente, y no es del todo claro, para mí al menos, qué partes de este teatro fueran hechas a semejanza del Globo. Sin embargo, no se pueden ignorar las dimensiones que se especifican. El contrato del Fortuna

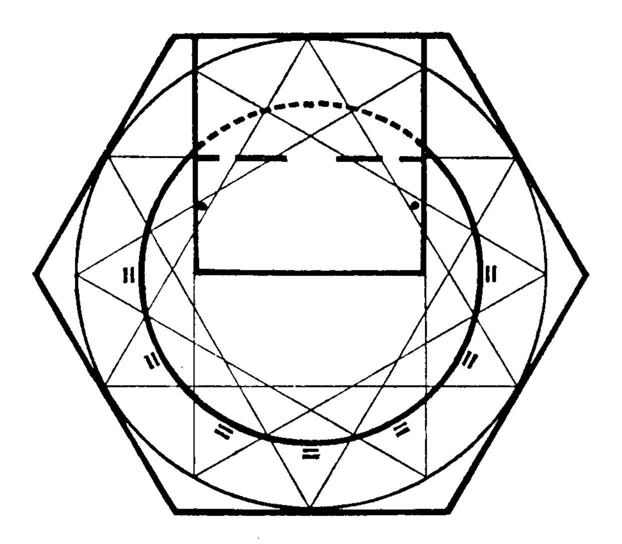


Fig. 11. Plan que sugerimos del teatro del Globo.
Escala: 1 pulgada = 40 pies

establece en 43 pies la dimensión del escenario, que se ha de «extender hasta el centro del patio»; y en 80 pies la dimensión del lado del cuadrado que forma el teatro, con un cuadrado interior de 55 pies al que se llega restando la anchura de las galerías. El plano del Globo que aquí presentamos conserva para el escenario la dimensión de 43 pies, pero los 80 pies dados para el cuadrado del Fortuna los aumentamos a 86 para el diámetro del círculo formado por el muro exterior de las galerías de este teatro, que creemos era redondo por dentro y hexagonal por fuera.

Este nuevo plano del Globo **[fig. 11]** se basa en el hexágono como forma exterior del teatro. Dentro del hexágono se ha inscrito un círculo (el muro exterior de las galerías). Dentro del círculo han sido inscritos cuatro triángulos; la base de uno de ellos proporciona la situación de la *frons scaenae*; su vértice apunta a la parte opuesta del auditorio; otros seis vértices de triángulo apuntan hacia otras partes del auditorio. En el círculo interior que marca los límites de galerías y patio, se señalan siete aberturas frente a los vértices de los

siete triángulos. Estos vértices, sugerimos, denotan las pasarelas entre los asientos de las galerías, cuyas posiciones quedan determinadas por los triángulos, como en el caso de las pasarelas del teatro clásico. Dos de estas entradas indicaban los *ingressus* que pueden verse en el dibujo de De Witt **[lám. 19]**; es posible que éstas no fuesen entradas reales a la galería inferior, a la que más probablemente se podría entrar desde atrás, como en la galería superior, pero denotarían los siete puntos significativos en cuyo campo estarían las siete pasarelas que corrían entre los asientos.

Los otros tres vértices de triángulos determinarían, como en el teatro clásico, la situación de las tres puertas que al nivel del suelo tenía la *frons scaenae.* Pero se desvía del plano del teatro clásico en el hecho de que los dos vértices que quedan no señalan entradas; en el teatro clásico señalarían entradas laterales al escenario, pero en el Globo las otras dos entradas al escenario estaban en el nivel superior, inmediatamente por encima de las dos entradas que flanqueaban, en el nivel del suelo, la entrada principal. De este modo, las cinco entradas del Globo precisaban, para denotar su situación, de sólo tres vértices. Se trata de una desviación del teatro clásico debida al escenario de varios niveles.

El cuadrado incluye tanto la *tiring house* como el escenario, y es limitado por detrás por el muro del hexágono exterior. Siendo así que existían áreas de actuación dentro de la *tiring house,* se podría decir que en conjunto el cuadrado es el escenario. La parte de éste que está frente a la *frons scaenae* es un rectángulo que sobresale hasta el centro del patio. La parte anterior del escenario se halla sobre el diámetro del patio, precisamente a la manera en que el proscenio del teatro clásico estaba sobre el diámetro de la orquesta. Los dos «postes» redondos indican el punto en el que termina la cubierta, o «cielos», del escenario. Estas bases de columnas denotan realmente «postes» reales, y también indican qué parte del teatro aparece en el grabado de Fludd.

No hemos hecho ninguna tentativa de sugerir la posición de la puerta o puertas dentro del teatro ni tampoco ningún detalle arquitectónico. Se trata simplemente de un plano de formas geométricas básicas. Mas creo que los triángulos zodiacales de Vitruvio y la

geometría simbólica de Fludd pueden ser guías más seguros y estables para el plano básico del Globo que los indiscernibles mapas y los indiscernibles contratos en que hasta el presente se han basado los reconstructores.

Es muy interesante percatarse de cuán ceñido se encuentra a Vitruvio, como adaptación, el Globo. Si comparamos este plano con el plano palladiano del teatro de Vitruvio **[lám. 9 a]**, podemos ver que ambos planos han de resolver el problema de cómo ubicar un escenario y un edificio escénico en relación con un círculo, y ambos lo resuelven en gran medida de la misma manera. Salvo que el Globo acomoda al público en galerías superpuestas y tiene un escenario con varios niveles. Asimismo, el contorno hexagonal del Globo hace posible que contenga un cuadrado, que precisamente no se puede obtener con el círculo del plano del teatro vitruviano.

Este cuadrado es altamente significativo, pues relaciona el teatro shakespeareano con el templo y la iglesia. Vitruvio, en el libro tercero sobre templos, describe cómo la figura de un hombre con brazos y piernas extendidos se ajusta con exactitud al cuadrado o al círculo. En el Renacimiento italiano, la imagen vitruviana del hombre inscrito en un cuadrado o un círculo pasó a ser la expresión favorita de la relación del microcosmos y el macrocosmos; o, como afirma Rudolf Wittkower: «Fortalecida con la creencia cristiana de que el hombre como imagen de Dios encarnaba las armonías del Universo, la figura vitruviana inscrita en el cuadrado y el círculo pasó a ser un símbolo de la simpatía matemática del microcosmos y el macrocosmos. ¿Cómo podría expresarse mejor la relación del hombre con Dios... que construyendo la casa de Dios según la geometría fundamental del cuadrado y el círculo?»[32]. Ésta fue la preocupación de todos los grandes arquitectos del Renacimiento. Y evidentemente fue la preocupación de los diseñadores del teatro del Globo.

La vieja teoría que considera que el patio de las posadas fue el antepasado de los teatros de madera del Renacimiento inglés empieza a parecer del todo inadecuada[33], aunque pueda aún dar razón de algunas cosas, quizás de las galerías, y del uso de la palabra «pa-

tio» para la orquesta. La propia tentativa de edificar amplios teatros de madera pone en evidencia una influencia clásica, pues dice Vitruvio que muchos «teatros públicos» romanos eran de madera[34]. Y las observaciones de los visitantes extranjeros cuando pasan revista a los numerosos teatros públicos londinenses indican que observaron en ellos influencias clásicas. De Witt habla de los «anfiteatros» de Londres[35]. Un viajero que visitó Londres en 1600 dijo haber visto una comedia inglesa en un teatro «construido en madera según el estilo de los antiguos romanos»[36]. Y en el diseño del Globo, tal como es revelado por Fludd, se vislumbra no sólo el conocimiento de Vitruvio, sino también de las interpretaciones que en el Renacimiento italiano se hicieron de Vitruvio.

El primero de los teatros de madera del Renacimiento inglés fue el «Teatro» que edificó James Burbage en Shoreditch en 1576[37]. El «Teatro» fue el prototipo de todos los teatros de madera de nuevo estilo. Además, se lo asoció particularmente a los orígenes del Globo, pues el maderamen procedente del «Teatro» fue transportado a través del Támesis y se usó en la construcción del primer Globo, en Bankside, en 1599[38]. Si hemos de buscar en los orígenes del Globo influencias procedentes de la reviviscencia de Vitruvio operada en el Renacimiento italiano, las hallaremos antes de 1576, época en la que se construyó el «Teatro». Fuentes de tales influencias las encontraríamos tanto en el libro sobre arquitectura de Shute (1563) como en el filósofo hermético John Dee, maestro de Philip Sidney y su círculo.

En el año 1570 (es decir, seis años antes de la construcción del «Teatro»), John Day imprimió en Londres un libro muy importante. Se trata de la primera traducción al inglés de Euclides, que fue realizada por H. Billingsley, ciudadano de Londres[39]. La traducción iba precedida por un muy largo prefacio en inglés escrito por John Dee[40], en el que pasa revista a todas las ciencias matemáticas, tanto desde el punto de vista de la teoría platónica y mística del número como con el objetivo de ser de utilidad práctica para los artesanos. En este prefacio, Dee cita profusamente a Vitruvio. Cuando trata sobre el hombre en cuanto «mundo menor», dice: «Mira en Vitruvio», haciendo referencia en el margen al capítulo primero del libro ter-

cero de Vitruvio[41], que es el capítulo en el que se describe el hombre vitruviano dentro del cuadrado y el círculo. Y en la parte del prefacio que trata sobre arquitectura, Dee expone la teoría vitruviana que ensalza la arquitectura como la más noble de las ciencias y al arquitecto como al hombre universal que ha de estar familiarizado no sólo con los aspectos prácticos y mecánicos de su profesión, sino también con todas las demás ramas del saber. Además, Dee no sólo está sirviéndose aquí de «Vitruvio el romano», sino también de «Leon Battista Alberti, florentino». Apoyándose en Vitruvio y en Alberti, Dee considera que la arquitectura perfecta es inmaterial. «La mano del carpintero es el instrumento del arquitecto», que lleva a cabo lo que el arquitecto determina «en mente e imaginación». «Y podemos prescribir en la mente y la imaginación todas las formas, con exclusión de toda estofa material.»[42]

Parece extraño que este prefacio de Dee, con sus entusiastas referencias a los ideales relativos al redescubrimiento de Vitruvio en el Renacimiento italiano, haya sido tan poco observado. Quizás hayamos de atribuir este descuido a los prejuicios que hay contra Dee en cuanto «filósofo ocultista». Comprendo, sin embargo, que R. Wittkower vaya a incluir a Dee en su próximo libro sobre teoría arquitectónica inglesa.

Dee no da detalles de planos arquitectónicos, mas cuando trata de la música como una de las ciencias que ha de conocer el arquitecto, menciona un elemento del teatro antiguo, aquellos misteriosos y musicales amplificadores de sonido que Vitruvio dice se colocaban bajo los asientos:

> Y [el arquitecto] debe necesariamente conocer la música: que tenga conocimiento tanto de la música corriente como de la matemática [...] Además, que las broncíneas vasijas, en los teatros, estén colocadas según un orden matemático [...] bajo las gradas [...] y que las diversidades de los sonidos [...] estén ordenadas de acuerdo a sinfonías y armonías musicales, distribuyéndose en circuitos, según diatesarón, diapente y diapasón. Que cuando el sonido apropiado de la voz de los comediantes llegue a estos aprestos, en ellos, dispuestos ordenadamente, se incremente; que con su incremento será más clara y grata a vuestros oídos y a los espectadores[43].

Con este poético pasaje sobre las voces musicales de los comediantes, acaso estemos cerca de la génesis del tipo shakespeareano de teatro. Pues James Burbage era carpintero de profesión. Cuando iba a edificar su «anfiteatro», ¿no habría sido probable que usase esta traducción de Euclides, en cuyo prefacio se hallaba la mencionada evocación musical del teatro antiguo, y la descripción de cómo «la mano del carpintero» lleva a cabo las formas ideales que están en la mente del arquitecto?

En este momento se abre un tema ingente, y un tema al que sólo puedo aludir ligeramente en un corto párrafo. Dee expone en este prefacio la teoría renacentista del número; tiene a la vista las aplicaciones prácticas de las ciencias matemáticas, y se dirige a los artesanos. Estos temas estaban excluidos de las universidades, hecho al que frecuentemente se refiere Dee en el propio prefacio. De aquí que acaeciese que se fijase en el artesano, en un carpintero como James Burbage, a la hora de presentar la verdadera arquitectura renacentista de la era isabelina, la arquitectura del teatro de madera. ¿Fue también Burbage (quizá con el asesoramiento de Dee) quien adaptó a Vitruvio mediante la combinación del teatro clásico y el escenario de varios niveles, herencia procedente del teatro religioso medieval?[44] Fue esta adaptación lo que hizo del teatro shakespeareano una síntesis maravillosa del contacto inmediato que se daba entre comediantes y público en el teatro clásico y la insinuación de la jerarquía de grados espirituales expresada en el antiguo teatro religioso.

Si bien el primer Globo prolongaba tradiciones iniciadas con el primer «anfiteatro», era sin embargo un teatro nuevo, y generalmente considerado como el mejor y más venturoso de los teatros. Era el teatro del que Shakespeare era copropietario; es incluso concebible que hubiese podido influir en su diseño. Y el Globo (a juzgar por el reflejo del segundo Globo que aparece en Fludd) pone de manifiesto que el teatro shakespeareano no era imitación sino adaptación de Vitruvio. Aparte del cambio introducido en la *frons scaenae,* que de edificio clásico pasa a ser mansión almenada y con mirador, el cambio básico lo introdujo el escenario de varios niveles. En el teatro antiguo religioso, el drama espiritual del alma hu-

mana aparecía relacionado con los niveles del infierno, el purgatorio y el paraíso. Un teatro renacentista como el Globo expresaba también el drama espiritual, pero en relación con la nueva perspectiva renacentista que presentaba la verdad religiosa a través del mundo, a través de la *fabrica mundi*.

El teatro shakespeareano fue un teatro espléndido, una adaptación de Vitruvio superior a la del escenario pintado que iba dentro del arco del proscenio, en el que se perdían las verdaderas cualidades vitruvianas. Sin embargo, el teatro de escenario pintado suplantaría durante siglos el tipo del Globo, pero en verdad ya lo había suplantado cuando se publicó el grabado de Fludd. Fludd estaba anticuado en sus gustos teatrales, pues los escenarios pintados que Inigo Jones introdujese en la corte en 1604 comenzaban a hacer que el Globo pareciese, en 1619, pasado de moda.

«El mundo es un teatro.» Fludd nos enseña a reconsiderar esta expresión familiar. Nadie nunca ha barruntado que los diseñadores de aquel desvanecido edificio de madera fueran expertos en las sutilezas de las proporciones cosmológicas. Si bien Ben Jonson sabía de esto, pues examinando los carbonizados restos del primer Globo, tras el fuego, exclamó: «¡Ved las ruinas del mundo!»[45].

«La creencia en la correspondencia del microcosmos y el macrocosmos, en la estructura armónica del universo, en la comprehensión de Dios a través de símbolos matemáticos..., todas estas ideas íntimamente relacionadas que tenían sus raíces en la antigüedad y formaban parte de los indisputados principios de la filosofía y teología medievales, adquirieron una vida nueva en el Renacimiento y hallaron su expresión visual en la iglesia renacentista.»[46] Rudolf Wittkower trata del uso de la forma redonda en las iglesias del Renacimiento. Cita a Alberti, quien creía que la forma redonda era la forma más cara a la naturaleza, como lo evidenció con sus propias creaciones, y que la naturaleza era el mejor maestro, pues la «naturaleza es Dios»[47]. Alberti recomendaba nueve formas básicas de iglesias, entre las cuales se cuentan el hexágono, el octógono, el decágono y el dodecágono, figuras todas determinadas por el círculo[48]. Los diseñadores del Globo escogieron el hexágono para su teatro religioso.

Algo más es lo que Fludd nos dice, a saber: cómo el Teatro del Mundo encaraba los puntos del compás. A éstos se los señaliza en el diagrama de los «cielos» **[lám. 16]** que está frente al grabado del escenario –*Oriens* está en el ápice del grabado, *Occidens* en el punto de abajo–. Cuando estos «cielos» cubren el escenario, aprendemos que el escenario estaba al este del teatro, como el altar en la iglesia.

Se nos ocurre la posibilidad de usar las revelaciones de Fludd no sólo para comprender la escénica real de las comedias de Shakespeare, sino también para interpretar la pertinente significación espiritual de las escenas representadas en los diferentes niveles. ¿Es el escenario shakespeareano una transformación renacentista y hermética del viejo escenario religioso? ¿Son sus niveles (había un tercer nivel, por encima de los «cielos», sobre el que Fludd no da información alguna) la exposición de la relación que hay entre lo divino y lo humano vista a través del mundo en su carácter de umbral? El mundo elemental y subceleste sería el escenario cuadrado en el que el hombre representa sus papeles. El redondo mundo celeste se cierne sobre aquél, no como determinante astrológico del destino del hombre, sino como «sombra de las ideas», como vestigio de lo divino. En tanto, por encima de los «cielos» estaría el supraceleste mundo de las ideas, que derrama hacia abajo sus efluvios a través del espacio intermedio de los cielos, y de allí se asciende por peldaños idénticos a los del descenso, es decir, a través del mundo de la naturaleza.

Quizá las escenas de más elevada significación espiritual en las que eran menos densas las sombras fuesen las escenas que se representaban en la parte alta. Julieta se manifestó a Romeo en la cámara. Cleopatra murió en lo alto de su monumento egipcio. En una ocasión, Próspero apareció «en la parte alta», invisible a los actores del escenario inferior a los «cielos», pero visible para el público[49]. No se sabe si *La tempestad* fue representada por vez primera en el Globo o en Blackfriars, teatro que estaba acondicionado en el edificio del viejo convento de los dominicos que, en 1608, adquiriera la compañía de comediantes del rey. Pero el teatro de Blackfriars tenía, sin duda, «cielos», de suerte que tanto si Próspero fue visto por vez primera «en la parte alta» del Blackfriars como si lo fue en el

Globo, su aparición debió de ser singularmente grandiosa, como apoteosis del mago benévolo que se había elevado más allá de las sombras de las ideas hasta la suprema visión unitiva.

Al cierre ya de este capítulo quiero subrayar que considero que sus contenidos no son más que un primer acercamiento a un material con el que hasta ahora no se ha contado para la reconstrucción del tipo de teatro shakespeareano. Este material consiste, ante todo, en los grabados del sistema de la memoria de Fludd, y en segundo lugar en el uso del prefacio que Dee escribiera para el Euclides de Billingsley, como prueba de que fue Dee (y no Inigo Jones) el primer «Vitruvius Britannicus», y que por consiguiente los diseñadores del primer teatro isabelino y sus sucesores recibieron influencias vitruvianas. Los expertos ciertamente escudriñarán y criticarán este capítulo, y de este modo se logrará sin duda que el tema progrese más allá de donde yo he sido capaz de llevarlo. Queda mucho por investigar, particularmente en lo que se refiere al acabado alemán de la publicación de la obra de Fludd (lo cual podría arrojar luz sobre el grabador del teatro) y a las influencias vitruvianas que recibieron Dee y Fludd.

He tenido que comprimir este capítulo en lo posible por miedo a que este libro, que trata sobre la historia del arte de la memoria, perdiera su rumbo. Sin embargo, este capítulo tenía que estar en este libro, porque es sólo en el contexto de la historia del arte de la memoria como podemos comprender las relaciones del sistema de la memoria fluddiano y su teatro real. Es en virtud de la estricta historia del arte de la memoria como nos hemos encontrado inmersos en el teatro shakespeareano. ¿A quién debemos esta experiencia extraordinaria? A Simónides de Ceos y a Metrodoro de Escepsis; a Tulio y a Tomás de Aquino; a Giulio Camillo y a Giordano Bruno. Pues si no hubiésemos hecho nuestro largo viaje a través de los tiempos con el arte de la memoria, aun cuando podríamos haber visto algo excitante en el grabado de Fludd (al igual que Bernheimer), no habríamos podido entenderlo. Es con el instrumental forjado en el curso de la historia del arte de la memoria como hemos podido excavar el teatro del Globo sacándolo de su escondido emplazamiento en el fluddiano *Utriusque Cosmi*...

Verdaderamente, estuvo bien escondido durante tres siglos y medio. Y es en este punto donde surge la cuestión que siempre nos ha eludido al estudiar los *Sellos* brunianos de la memoria. ¿Fueron estos fantásticos sistemas ocultistas de la memoria hechos deliberadamente impracticables e inescrutables a fin de velar un secreto? ¿Era el sistema fluddiano de los veinticuatro teatros de la memoria zodiacales el elaborado estuche ingeniado a propósito para encubrir su alusión al teatro del Globo ante todos salvo ante los iniciados, entre los que debemos suponer que se encontraba Jaime I?

Como antes he dicho, creo que, aunque la tradición hermética del Renacimiento se fuera haciendo cada vez más secreta en el Renacimiento tardío, sin embargo no se da enteramente razón del sistema ocultista de la memoria considerándolo como una cifra. La memoria ocultista forma parte del conjunto del Renacimiento. Era el Renacimiento, en su faz hermética, como un todo, el secreto de sus estímulos interiores sobre la imaginación, que Giordano Bruno llevó consigo a Inglaterra; y yo consideraría esta visita de Bruno y las controversias «escepsias» que suscitaron sus *Sellos* un factor básico en la formación de Shakespeare. Sugeriría también a quienes se interesan por el Renacimiento inglés que no excluyesen de su atención a los dos filósofos herméticos nativos, John Dee y Robert Fludd. Acaso sea por haberlos excluido por lo que no se ha acertado con el secreto de Shakespeare.

La revelación del Globo que aparece en el último de los Sellos de la Memoria resultaría incomprensible e increíble si se la presentase sin la preparación adecuada; sin embargo, muestra un contexto histórico inteligible dentro de la historia del arte de la memoria, y esto es lo que únicamente nos concierne en las páginas que cierran este capítulo.

En muchos sentidos, el Teatro de Camillo es análogo al sistema del teatro de Fludd. En ambos casos observamos la distorsión de un teatro «real» a causa de los objetivos del sistema hermético de la memoria. Camillo distorsiona el teatro vitruviano sustituyendo la práctica de decorar con imágenes las cinco entradas del escenario por las siete veces siete puertas imaginarias que levanta en el auditorio. Fludd está de espaldas al auditorio y mira hacia el escenario, en el

que embute con imaginaria imaginería sus cinco puertas, que usa como *loci* de la memoria. En ambos casos hay una distorsión del teatro real, si bien las distorsiones son de especies diferentes.

El Teatro de Camillo se eleva en medio del Renacimiento veneciano, heredado directamente del movimiento que iniciaran Ficino y Pico. Suscita una admiración y un interés inmensos y parece formar parte natural de aquellas intensas manifestaciones de imaginación creadora que vemos en los escenarios del Renacimiento italiano. Admirado por Ariosto y Tasso, su figura arquitectónica estaba relacionada con la arquitectura neoclásica, a partir de la cual pronto se desarrollaría un significativo teatro «real», el Teatro Olímpico. El sistema del teatro de la memoria de Fludd se alza dentro de una filosofía que deriva muy estrechamente de la tradición del primer Renacimiento. Y usa el tipo de teatro que alojaría el logro supremo de un Renacimiento muy tardío. Cuando meditamos lo mejor que podemos sobre esta comparación, comienza a parecer que después de todo es históricamente correcto el hecho de que el sistema hermético de la memoria de Fludd reflejase el Globo.

La cuestión a la que no puedo dar una respuesta clara y satisfactoria es: ¿Qué fue la memoria ocultista? ¿Acaso el tránsito de la formación de similitudes corporales del mundo inteligible al esfuerzo por aprehender el mundo inteligible a través de tremendos ejercicios imaginativos, como aquellos a los que Giordano Bruno consagró su vida, estimulaba realmente la psique humana elevándola a una esfera de logros creadores e imaginativos más amplia de lo que nunca antes había sido? ¿Fue ése el secreto del Renacimiento, y expresa la memoria ocultista ese secreto? Lego a otros el enigma.

Capítulo XVII
El arte de la memoria y el desarrollo del método científico

Ha sido objetivo de este libro mostrar el lugar que ocupa el arte de la memoria entre los grandes centros nerviosos de la tradición europea. En la Edad Media ocupó un lugar central; formularon su teoría los escolásticos, y su práctica estaba conectada con la imaginería medieval del conjunto del arte y la arquitectura y los grandes monumentos literarios, como la *Divina Comedia* de Dante. En el Renacimiento su importancia menguó en la tradición puramente humanista, mas creció adquiriendo vastas proporciones en la tradición hermética. Ahora que el curso de nuestra historia ha llegado al siglo XVII, podemos preguntarnos: ¿desaparecerá definitivamente, o sobrevivirá sólo como fenómeno marginal y no en el centro? Robert Fludd es la última avanzada de la plena tradición hermética del Renacimiento. Entra en conflicto con representantes del nuevo movimiento científico, con Kepler y Mersenne. ¿Es su sistema hermético de la memoria, basado en el shakespeareano teatro del Globo, también una avanzada postrera del arte de la memoria en cuanto tal, un signo de que, según avanza el siglo XVII, el antiguo arte de Simónides está a punto de ser desechado por anacrónico?

Es un hecho curioso y significativo el que en el siglo XVII conozcan y traten del arte de la memoria no sólo, como sería de esperar, escritores de la especie de Robert Fludd, que aún sigue la tradición renacentista, sino también pensadores que apuntan en direcciones nuevas como Francis Bacon, Descartes y Leibniz. Pues en este siglo el arte de la memoria sufrió aún otra de sus transformaciones, pasando de ser un método para la memorización de la enciclopedia del saber, para reflejar en la memoria el mundo, a ser una ayuda para la investigación de la enciclopedia y el mundo, con el objeto de descubrir conocimientos nuevos. Es fascinante observar cómo, en-

tre las tendencias del nuevo siglo, el arte de la memoria sobrevive como factor de crecimiento del método científico.

En este capítulo final, que llega cual posdata de lo principal del libro, solamente puedo indicar sucintamente la importancia del arte de la memoria en su nuevo papel. Por insuficiente que pueda ser, hemos de abordar este capítulo, por cuanto en el siglo XVII el arte de la memoria se halla aún en situación relevante dentro de los más importantes desarrollos europeos. Nuestra historia, que comenzara con Simónides, no puede terminar antes de Leibniz.

Fue Ramus quien popularizó la palabra «método». En un capítulo anterior[1] vimos que hay una estrecha conexión entre el ramismo y el arte de la memoria y que aunque sólo fuese por esto se podría sugerir una conexión entre la historia de la memoria y la historia del método. Pero también se usó la palabra en relación con el lulismo y el cabalismo que florecieron en el Renacimiento en íntima asociación con la memoria. Para dar un ejemplo a partir del cual podríamos citar muchos otros, ahí estaba el «método circular» para conocer todo descrito por Cornelio Gemma en *De arte cyclognomica*[2], que era un compuesto de lulismo, hermetismo, cabalismo y arte de la memoria. Esta obra pudo haber ejercido alguna influencia sobre Giordano Bruno, quien asimismo llama «método» a sus procedimientos[3], y el uso que se daba a esta palabra, en relación con modos de pensar que habrían parecido tener parva conexión con el nuevo método matemático, prevalecía ampliamente en el siglo XVII como ilustra la siguiente anécdota.

Cuando los miembros de una pequeña academia privada de París se reunieron para su primer encuentro hacia el año 1632, el objeto de sus deliberaciones fue el «método». La conferencia se inició con una referencia altamente abreviada al «método de los cabalistas» que desde el mundo arquetípico desciende al mundo intelectual y de ahí al mundo elemental; los miembros de la academia pasaron después a una igualmente rápida caracterización del «método de Ramón Llull», basado en los atributos divinos; y de allí pasaron a lo que ellos describían como «el método de la filosofía ordinaria». En la relación de actas que publicaran, estos esfuerzos quedan re-

sumidos bajo el título *De la méthode*[4]. Las escasas páginas con las que se despachan estos vastos temas no merecerían nuestra atención si no fuese porque indican cuán poca sorpresa suscitó el título *Discours de la méthode* del libro que cinco años después publicara Descartes.

Entre los numerosos «métodos» que pululaban a comienzos del siglo XVII, el arte de la memoria ocupaba un lugar relevante, así como también el arte de Ramón Llull. Estas dos magnas artes medievales, que el Renacimiento había intentado combinar, pasaron a ser métodos en el siglo XVII y representaron su papel propio en la revolución metodológica[5].

Francis Bacon tenía un conocimiento muy completo del arte de la memoria y lo utilizaba para su uso personal[6]. Se encuentra ciertamente en la vida de Bacon escrita por Aubrey uno de los pocos testimonios de cómo era el diseño real de un edificio usado con vistas a la «memoria local». Aubrey dice que en una de las galerías de la casa de Bacon, en Gorhambury, había vidrieras pintadas «y todos los vidrios tenían variadas figuras de bestias, pájaros y flores: quizás Su Señoría las usase como tópicos para uso local»[7]. La importancia que Bacon concedió al arte de la memoria la demuestra el hecho de que figura muy relevantemente en el *Advancement of Learning* como una de las artes que requieren reforma, tanto en sus métodos como en los fines para los que aquéllos se usan. El arte de la memoria actual podría ser perfeccionada, dice Bacon, y debería ser usada, no para vacua ostentación, sino para tareas útiles. La tendencia general que aparece en el *Advancement* en la línea de perfeccionar las artes y las ciencias y convertirlas en fines útiles es apoyada en la memoria, de la que Bacon dice que es un arte actual, «pero me parece a mí que hay mejores preceptos que ese arte, y mejores prácticas de ese arte que las recibidas». Tal como se usaba en su tiempo, el arte pudiera «remontarse a puntos de prodigiosa ostentación», pero resulta entonces árido, y no enderezado a serios «negocios y casos». En su definición del arte, lo hace basar en «prenociones» y «emblemas», que es la versión baconiana de los lugares y las imágenes:

Este arte de la memoria no se levanta sino sobre dos intenciones: la pri-

mera es la prenoción, la segunda el emblema. La prenoción dispensa de la búsqueda indefinida de lo que hayamos de recordar, y endereza nuestra búsqueda dentro de un ámbito reducido, esto es, en algo que tenga congruencia con nuestro lugar de la memoria. El emblema reduce los conceptos intelectuales a imágenes sensibles, las cuales impresionan en grado mayor a la memoria; a partir de lo cual se pueden deducir principios que mejoren la práctica que está en uso...[8]

A los lugares se los define también en el *Novum Organum* como el

orden o distribución de lugares comunes en la memoria artificial, que pueden ser ora lugares en el sentido propio de la palabra, como una puerta, un rincón, una ventana, y otros por el estilo; ora personas familiares y bien conocidas; ora otra cosa cualquiera que escojamos (habida cuenta de que estén dispuestas con un cierto orden), como animales, hierbas; también palabras, letras, caracteres, personajes históricos...[9]

Una definición de esta índole de los diferentes tipos de lugares procede directamente de los libros de texto mnemónicos.

La definición en la que considera las imágenes como «emblemas» la desarrolla en la obra *De augmentis scientiarum*:

Los emblemas hacen descender lo intelectual a las cosas sensibles; pues lo sensible impresiona siempre más vigorosamente a la memoria, y se imprime más pronto que lo intelectual [...] Y por tanto es más fácil retener la imagen de un cazador que va en persecución de una liebre, la de un boticario que ordena sus cajas, la de un orador que elabora un discurso, la de un muchacho que repite versos, o la de un comediante que representa su papel, que las nociones correspondientes de invención, disposición, elocución, memoria, acción[10].

Con lo que se demuestra que Bacon suscribía enteramente el punto de vista clásico de que la imagen activa se imprime mejor en la memoria, y el punto de vista tomista de que las cosas intelectuales se recuerdan mejor por medio de cosas sensibles. De una manera incidental se comprueba que Bacon, con su aceptación de las

imágenes en la memoria, no era ramista, aunque estuviese influido por el ramismo.

Hablando en general, se puede decir que el arte que Bacon aceptaba y practicaba era el normal arte de la memoria que usa lugares e imágenes. Qué propuso para su perfeccionamiento, no es cosa clara. Pero entre los nuevos usos que se le iban a asignar estaba el de memorizar diferentes materias a fin de que estuviesen en la mente con vistas a la investigación. Esto ayudaría a la indagación científica, pues extrayendo casos particulares de la masa de la historia natural, y disponiéndolos ordenadamente, la facultad del juicio podría ejercitarse en ellos con más facilidad[11]. En este punto el arte de la memoria está siendo usado para la investigación de la historia natural, y sus principios de orden y disposición se convierten en algo análogo a la clasificación.

A este respecto el arte de la memoria ha sido ciertamente reformado, abandona los usos «ostentatorios» conferidos por los retóricos que pretendían impresionar con sus maravillosas memorias y se vuelve hacia asuntos serios. Y entre los usos ostentatorios que han de quedar abolidos en la reforma del arte, Bacon tiene ciertamente en el pensamiento las memorias ocultistas de los magos. «La antigua opinión de que el hombre es un microcosmos, extracto o modelo del mundo, la han forzado fantásticamente Paracelso y los alquimistas», dice en el *Advancement*[12]. Era en esa opinión en la que se basaban sistemas «metrodorianos» de la memoria como el de Fludd. A Bacon tales esquemas le habrían podido parecer «lentes encantadas» llenas de deformantes *idola*, y lejanas al modesto acercamiento a la naturaleza por el que abogaba con la observación y el experimento.

Pese a que coincidiría con Rossi en que la reforma baconiana del arte de la memoria excluiría totalmente la memoria ocultista, sin embargo se ha de tener en cuenta que Bacon es un carácter elusivo y que hay un pasaje en la *Sylva Sylvarum* en el que presenta el arte de la memoria en el contexto del uso de la «fuerza de la imaginación». Cuenta la historia de un truco de cartas que surtía efecto por la fuerza de la imaginación del malabarista, por medio de la cual «obligaba a los espíritus» del espectador a pedir una carta determi-

nada. Como comentario a este juego de naipes operado por la «fuerza de la imaginación», dice lo siguiente:

Vemos en el arte de la memoria que las imágenes visibles operan mejor que otros conceptos: así, si quisieras recordar la palabra *filosofía*, lo conseguirías mejor imaginando que tal hombre (pues los hombres son los mejores lugares) está leyendo la *Física* de Aristóteles que si lo imaginases diciendo: *Voy a estudiar filosofía*. Y, en consecuencia, trasladaríamos esta observación al objeto del que ahora estamos hablando [el truco de las cartas]: pues cuanto más lustrosa es la imaginación tanto mejor queda llena y establecida[13].

Pese a estar explorando su objeto desde un punto de vista científico, Bacon está profundamente imbuido de la creencia clásica de que la imagen mnemónica cobra poder excitando la imaginación, y la conecta con los trucos de la «fuerza de la imaginación». Esta línea de pensamiento fue una de las vías por las que el arte de la memoria en el Renacimiento pasó a unirse al mago. Bacon, evidentemente, intuye aún tales conexiones.

También Descartes empleó su gran mente en el arte de la memoria y en cómo poder reformarla, y el autor mnemónico que dio lugar a estas reflexiones no fue otro que Lambert Schenkel. En las *Cogitationes privatae* aparece la siguiente observación:

Leyendo las provechosas bagatelas de Schenkel [en el libro *De arte memoriae*] pensé en un fácil procedimiento con el que me haría dueño de todo lo que descubriese con la imaginación. Éste consistiría en la reducción de las cosas a sus causas. Siendo así que todo puede ser reducido a la unidad, no es entonces obviamente necesario recordar todas las ciencias. Cuando uno comprende las causas, todas las imágenes desaparecidas pueden ser fácilmente encontradas de nuevo en el cerebro mediante la impresión de la causa. Éste es el verdadero arte de la memoria y es francamente contrario a sus nebulosas nociones [las de Schenkel]. No es que éste [arte] no produzca frutos, sino que ocupa todo el espacio con demasiadas cosas y no en el orden correcto. El orden correcto consiste en que se formen las

imágenes con interdependencia las unas de las otras. Él [Schenkel] omite esto, que es la clave de todo el misterio.

He pensado otro procedimiento; que a partir de imágenes no conectadas entre sí se compongan imágenes nuevas comunes a todas ellas, o que una imagen sea hecha de tal suerte que haga referencia no sólo a la que tiene más cerca, sino también a todas –de modo que la quinta se refiera a la primera por medio de un venablo arrojado en el suelo, la central mediante una escala por la que descienden, la segunda mediante una flecha lanzada sobre ella, y análogamente la tercera se conecte de algún modo ya real ya ficticio[14].

Muy curioso en verdad; la reforma que Descartes sugiere para el arte de la memoria está más cerca de los principios «ocultistas» que la de Bacon, pues la memoria ocultista reduce todas las cosas a sus causas supuestas, de cuyas imágenes, cuando son impresas en la memoria, se cree que organizan las imágenes subsidiarias. Si Descartes hubiese consultado al Paepp que «descubre» a Schenkel[15], habría sabido esto. La frase acerca de la «impresión de la causa», por medio de la cual se puede hacer comparecer a todas las imágenes desaparecidas, pudiera ser fácilmente la de un artista ocultista de la memoria. Claro está que Descartes no piensa ciertamente en esa línea, pero su brillante nueva idea sobre la organización de la memoria a partir de causas se parece, curiosamente, a una racionalización de la memoria ocultista. Sus otras ideas sobre la formación de conexiones de imágenes están muy lejos de ser nuevas y se las puede encontrar de alguna forma en casi todos los libros de texto.

Parece improbable que Descartes hiciese mucho uso de la memoria local; según las referencias recogidas en la *Vida* de Baillet, Descartes descuidaba hacer mucho uso de ella en su retiro, y la consideraba «memoria corporal» y «exterior a nosotros» comparada con la «memoria intelectual» que está dentro de nosotros y no puede ni crecer ni decrecer[16]. Esta idea singularmente cruda se aviene bien con la falta de interés que por la imaginación y su funcionamiento mostró Descartes. Rossi, empero, sugiere que los principios mnemónicos del orden y la disposición influyeron en Descartes tanto como influyeron en Bacon.

Bacon y Descartes sabían del arte de Llull, al que ambos se refieren en términos muy derogatorios. Cuando en el *Advancement* trata sobre métodos falsos, dice Bacon:

> Se ha labrado y puesto en práctica un método que no es un método legal, sino un método de impostura; que consiste en rendir conocimientos que no se tienen. Tal fue la tarea de Raymundus Lullus cuando hizo el arte que lleva su nombre[17].

Y Descartes, en el *Discours de la méthode*, es igualmente severo con el arte luliano, que sirve para hacer posible que alguien «hable sin juicio de cosas de las que es ignorante»[18].

Así pues, ni el descubridor del método inductivo, que no iba a conducir a resultados científicamente valiosos, ni el descubridor del método de la geometría analítica, que habría de revolucionar el mundo en cuanto primera aplicación sistemática de las matemáticas a la investigación de la naturaleza, tienen nada bueno que decir en este punto sobre el método de Ramón Llull. ¿Y por qué, en verdad, habrían de decirlo? ¿Qué posible conexión puede haber entre la «aparición de la ciencia moderna» y aquel arte medieval, tan fantásticamente redescubierto y «ocultizado» en el Renacimiento, con sus sistemas combinatorios, basado en Divinos Nombres o atributos? Sin embargo, el arte de Ramón Llull tenía algo en común con los objetivos de Bacon y Descartes. Y era que prometía suministrar un arte o método universal que, por estar basado en la realidad, podría ser aplicado a la solución de todos los problemas. Además era una especie de lógica geométrica, con sus cuadrados y triángulos y sus ruedas combinatorias en revolución; y se valía de una notación alfabética para expresar los conceptos sobre los que versaba.

Cuando bosquejaba este nuevo método en una carta dirigida a Beeckman con fecha de marzo de 1619, Descartes decía que lo que estaba meditando no era un *ars brevis* de Llull, sino una nueva ciencia que resolviese todos los problemas relativos a la cantidad[19]. La palabra operativa es, por supuesto, «cantidad», con la que se denota el gran cambio del uso cualitativo y simbólico del número. Por fin se había encontrado el método matemático, pero a fin de vislum-

brar la atmósfera en que se halló deberíamos saber algo de aquellas enloquecidas preocupaciones sobre artes de la memoria, artes cabalistas, que legó el Renacimiento al siglo XVII. La marea ocultista estaba bajando y en la nueva atmósfera las pesquisas se vuelven en dirección al método racional.

En la transferencia de los modos de pensar y los procedimientos del Renacimiento al siglo XVII, desempeñó un papel considerable el alemán Johann-Heinrich Alsted (1588-1638), que fue enciclopedista, lulista, cabalista, ramista y autor del *Systema mnemonicum*[20], vasto repertorio acerca del arte de la memoria. Al igual que Bruno, y los lulistas del Renacimiento, Alsted creía que el pseudoluliano *De auditu kabbalistico* era obra genuinamente luliana[21], con lo que se facilitaba la asimilación del lulismo al cabalismo. Alsted describe a Llull como «matemático y cabalista»[22]. Define el método como el instrumento mnemónico que procede de los generales a los especiales (definición, por supuesto, también influida por el ramismo), y llama a los círculos lulianos lugares que se corresponden con los lugares del arte de la memoria. Alsted es un enciclopedista renacentista, y un hombre del Renacimiento, también en sus esfuerzos por fundir toda guisa de método en búsqueda de una clave universal[23].

Aun así, también a él le afectó la reacción contraria al ocultismo renacentista. Quería liberar el lulismo de los ociosos ensueños y fantasías con que había sido contaminado y retornar a la más pura doctrina, cual la enseñaba Lavinheta. En el prefacio, que lleva fecha de 1609, a su *Clavis artis Lullianae,* prorrumpe en invectivas contra los comentaristas que han dañado con sus falsedades y oscuridades el arte divino, mencionando por su nombre a Agrippa y a Bruno[24]. Sin embargo, Alsted publicó uno de los manuscritos de Bruno (no, ciertamente, un manuscrito luliano) después de su muerte[25]. Parece haber en el círculo de Alsted un movimiento en el que se continúa recordando a Bruno, que se encamina hacia una versión reformada de aquellos procedimientos que Bruno había estimulado tan extravagantemente desde un plano salvajemente hermético. Un estudio completo de Alsted podría revelar que las semillas que Bruno había sembrado durante sus viajes por Alemania habían germinado, y que estaban dando frutos más en congruencia con los nuevos tiempos.

Pero la investigación de la ingente producción de Alsted requeriría un libro entero.

Otro ejemplo interesante de la aparición de un método más racional derivado del ocultismo renacentista lo suministra el *Orbis pictus* de Comenius (primera edición en 1658)[26]. Se trata de un manual básico para enseñar a los niños lenguas como el latín, el alemán, el italiano y el francés por medio de dibujos. Los dibujos están ordenados según la ordenación del mundo, dibujos de los cielos, las estrellas y los fenómenos celestes, de animales, pájaros, piedras, etc., del hombre y todas sus actividades. Mirando la imagen del sol, el niño aprendía la palabra que hay para el sol en las diferentes lenguas; o mirando la imagen del teatro[27], la palabra que hay para el teatro en las diferentes lenguas. Esto puede parecer bastante normal ahora que el mercado está saturado de libros de dibujos para niños, pero en aquellos tiempos fue un método pedagógico asombrosamente original y debió de hacer deleitable el aprendizaje de lenguas a muchos niños del XVII, sobre todo si lo comparamos con la educación tradicional y sus ingratos e insulsos deberes, acompañados de frecuentes capones. Se ha dicho que, en tiempos de Leibniz, los muchachos de Leipzig eran educados con «el libro de dibujos de Comenius» y el catecismo de Lutero[28].

Actualmente no hay duda de que el *Orbis pictus* procedía en línea directa de *La ciudad del Sol* de Campanella[29], aquella utopía de magia astral en la que al central y redondo templo del Sol, pintado con las imágenes de las estrellas, lo rodeaban, en círculos concéntricos, los muros de la ciudad, en los que todo el mundo de la creación y del hombre y de sus actividades estaban representados con imágenes que dependían de las imágenes causales del centro. Como se ha dicho anteriormente, *La ciudad del Sol* se podía usar como un sistema ocultista de la memoria por medio del cual se podía aprender velozmente toda cosa, usando el mundo «como un libro» y como «memoria local»[30]. Los niños de la Ciudad del Sol eran instruidos por sacerdotes que les llevaban alrededor de la ciudad para que, mirando las pinturas, aprendiesen los alfabetos de todas las lenguas y todas las demás cosas mediante las imágenes que había en los mu-

ros. El método pedagógico de los altamente ocultistas solarianos y el diseño entero de su ciudad e imágenes era una forma de memoria local, con sus lugares e imágenes correspondientes. Trasladado al *Orbis pictus*, el sistema mágico de la memoria solariana se convierte en un manual de lenguaje para niños perfectamente racional, y extremadamente original y valioso. Se puede añadir que la ciudad utópica descrita por Johann Valentin Andreae –aquel hombre misterioso al que diferentes rumores conectaron con los manifiestos de los rosacruces– está toda ella decorada con pinturas utilizadas para instruir a la juventud[31]. Comoquiera que sea, la *Christianopolis* de Andreae recibió también el influjo de *La ciudad del Sol*, que fue, pues, en última instancia, la fuente de la nueva educación visual.

Una de las preocupaciones del siglo XVII fue la búsqueda de una lengua universal. Estimulado por la exigencia baconiana de «caracteres reales» para expresar las nociones[32] –caracteres o signos que habrían de estar realmente en contacto con las nociones que expresasen–, Comenius trabajó en esa dirección, y por su influencia todo un grupo de escritores –Bisterfield, Dalgarno, Wilkins y otros– se atareó en la búsqueda de lenguas universales que se basasen en «caracteres reales». Como Rossi ha señalado, estos esfuerzos proceden directamente de la tradición de la memoria y de toda su búsqueda de símbolos y signos que usar como imágenes de la memoria[33]. A las lenguas universales se las consideraba ayudas de la memoria, y en muchos casos sus autores se acercan obviamente a los tratados de la memoria. Y podemos agregar que la búsqueda de «caracteres reales» procede de la cara ocultista de la tradición de la memoria. Los entusiastas de la lengua universal del siglo XVII traducen en términos racionales esfuerzos de la misma índole que los practicados por Giordano Bruno en su búsqueda de sistemas universales de la memoria basados en imágenes mágicas a las que consideraba en contacto directo con la realidad.

Así pues, los métodos y objetivos del Renacimiento se funden con los métodos y objetivos del siglo XVII, y el lector del XVII no distinguía tan tajantemente como nosotros los aspectos modernos de su época. Para él los métodos de Bacon o Descartes eran sólo dos cosas más. Un interesante ejemplo de ello es el monumental *Pharus*

scientiarum[34] del jesuita español Sebastián Izquierdo, publicado en 1659.

Izquierdo somete a examen a aquellos que han trabajado con vistas a encontrar un arte universal. Dedica un espacio considerable al «método circular» o *Cyclognomica* de Cornelio Gemma (si alguien pretende alguna vez entender el arte ciclognómica, que acaso sea importante históricamente, puede encontrar ayuda en Izquierdo); de ahí pasa al *Novum Organum* de Francis Bacon, al arte de Ramón Llull, y al arte de la memoria. Paolo Rossi ha escrito valiosas páginas sobre Izquierdo[35] en las que señala la importancia de la insistencia del jesuita en la necesidad de que una ciencia universal sea aplicada a todas las ciencias de la enciclopedia; la necesidad de una lógica que incluya la memoria; y la de que un procedimiento exacto para la metafísica sea modelado a partir de las ciencias matemáticas. Pudo darse una influencia de Descartes en el último punto citado, pero es asimismo claro que Izquierdo sigue las líneas lulianas y los designios de los viejos esfuerzos por combinar el lulismo con el arte de la memoria. Insiste en que el lulismo ha de ser «matematizado», y de hecho escribe páginas y páginas en las que las combinaciones alfabéticas lulianas han sido reemplazadas por combinaciones numéricas. Rossi sugiere que esto presagia el uso que como cálculo daría Leibniz a los principios de la combinatoria. Athanasius Kircher, jesuita más famoso que el anterior, también apremió a la «matematización» del lulismo[36].

Cuando vemos en las páginas de Izquierdo cómo las influencias procedentes de Bacon y quizá de Descartes marchan al lado del lulismo y el arte de la memoria, y cómo las tendencias matemáticas del siglo operan en medio de las viejas artes, comienza a hacerse evidente que la aparición de los métodos del siglo XVII debería ser estudiada en el contexto de la continuada influencia de esas artes.

Pero es Leibniz quien suministra el ejemplo sin duda más notable de la supervivencia de influencias procedentes del arte de la memoria y el lulismo en la mente de una gran figura del siglo XVII. Es, por supuesto, universalmente sabido que Leibniz estaba interesado en el lulismo y que escribió una obra, *De arte combinatoria,* basada en

intentos de adaptar el lulismo[37]. Lo que no es tan conocido, aunque lo ha señalado Paolo Rossi, es que Leibniz estaba también familiarizado con las tradiciones del arte clásico de la memoria. De hecho, los esfuerzos leibnizianos por inventar un cálculo universal en el que se usasen combinaciones de signos o caracteres significativos pueden ser vistos como descendientes históricos de aquellos esfuerzos renacentistas que intentaban combinar el lulismo con el arte de la memoria, esfuerzos de los que Giordano Bruno fue un ejemplo tan destacado. Mas los signos o caracteres significativos de la *characteristica* de Leibniz eran signos matemáticos, y sus combinaciones lógicas habían de producir la invención del cálculo infinitesimal.

En los manuscritos leibnizianos no publicados de Hannover aparecen referencias al arte de la memoria; en ellos se menciona particularmente a Schenkel (éste es el escritor de la memoria que también mencionó Descartes) y otro conocido tratado de la memoria, el *Simonides redivivus* de Adam Bruxius, publicado en Leipzig en 1610. Siguiendo indicaciones dadas por Couturat, Paolo Rossi ha llamado la atención sobre esta prueba, procedente de los manuscritos, de que Leibniz estaba interesado en el arte de la memoria[38]. A este propósito hay pruebas numerosas en las obras publicadas de Leibniz. La *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentiae* (1667) contiene largas discusiones sobre la memoria y el arte de la memoria[39]. La *mnemonica,* dice Leibniz, proporciona la materia de un asunto; la *methodologia* le da forma; y la *logica* es la aplicación de la materia a la forma. Define a continuación la *mnemonica* como ayuntamiento de la imagen de una cosa sensible con la cosa que se ha de recordar, y a esta imagen la llama *nota.* La *nota* «sensible» ha de tener alguna conexión con la cosa que se ha de recordar, ya porque se le asemeje ya porque se le desasemeje, o por estar conectada con ella. De este modo se pueden recordar las palabras, aunque es cosa muy difícil, y también las cosas. En este punto la inteligencia del gran Leibniz se mueve sobre líneas que nos retrotraen directamente al *Ad Herennium,* a las imágenes de cosas y a las más arduas imágenes de palabras; asimismo, hace comparecer las tres leyes aristotélicas de la asociación que tan íntimamente ligaron a la tradición de la memoria los escolásticos. Menciona entonces que las cosas vistas se

recuerdan mejor que las cosas oídas, que es por lo que usamos *notae* en la memoria, y añade que los jeroglíficos de los egipcios y los chinos son de la misma naturaleza que las imágenes de la memoria. Indica «reglas de lugares» con la observación de que la distribución de las cosas en celdas o lugares es de gran auxilio para la memoria, y nombra a Alsted y a Frey como autores mnemónicos que se han de consultar al respecto[40].

Este pasaje viene a ser un pequeño tratado de la memoria de Leibniz. Me inclino a pensar que la figura de la portada de la *Disputatio de casibus in iure* (1666)[41], en la que ha sido dispuesto un cierto número de emblemas visuales, está destinada a ser usada como sistema local de la memoria con vistas a recordar causas legales (uso éste completamente clásico del arte de la memoria), y asimismo se podrían, sin duda, sacar a la luz otras muchas pruebas del conocimiento que Leibniz tenía sobre los ardides del comercio mnemónico. Uno de los trucos que he advertido es la observación (que aparece en una obra de 1678) de que el *Ars memoriae* sugiere un procedimiento para recordar una serie de ideas conectándolas a una serie de personajes, como patriarcas, apóstoles o emperadores[42], lo cual nos retrotrae a una de las más características y venerables prácticas de la memoria que había crecido en torno a las reglas clásicas.

Así pues, Leibniz conocía extremadamente bien la tradición de la memoria; había estudiado los tratados de la memoria y había recogido no sólo las líneas principales de las reglas clásicas, sino también las complicaciones que a lo largo de la tradición de la memoria se habían desarrollado en torno a aquéllas. Y estaba asimismo interesado en los principios en los que se basaba el arte clásico.

Mucho se ha escrito sobre Leibniz y el lulismo, y amplias pruebas de la influencia que sobre él ejerciera la tradición lulista las suministra la *Dissertatio de arte combinatoria* (1666). El diagrama con que se abre la obra[43], en el que al cuadrado de los elementos se lo asocia con el cuadrado lógico de las oposiciones, pone en evidencia su comprensión del lulismo como lógica natural[44]. En las páginas preliminares menciona a lulistas modernos, y entre ellos a Agrippa, Alsted, Kircher, sin omitir a «Jordanus Brunus». Bruno, dice Leibniz,

llamó al arte luliano *combinatoria*[45] –la palabra que el propio Leibniz emplea para su nuevo lulismo–. Leibniz interpreta el lulismo con la aritmética y con la «lógica inventiva» que Francis Bacon pretendía perfeccionar. Ya en este punto aparece la idea de usar la combinatoria junto con las matemáticas, lo cual, como hemos visto, se estaba desarrollando en Alsted, Izquierdo y Kircher.

En este nuevo arte matemático-lulista, dice Leibniz, las *notae* serán usadas como alfabeto. Estas *notae* han de ser lo más «naturales» posible, han de ser una escritura universal. Pueden parecerse a figuras geométricas, o a las «pinturas» utilizadas por los egipcios y los chinos, si bien las *notae* leibnizianas serán para la «memoria» mejores que aquéllas[46]. En el otro contexto en el que ya hemos encontrado las *notae* leibnizianas, éstas estaban conectadas muy definidamente con la tradición de la memoria, y eran algo semejante a las imágenes que requería el arte clásico. También aquí están conectadas con la memoria. No hay ninguna duda de que Leibniz emerge de la tradición renacentista, de aquellos interminables esfuerzos que pretendían combinar el lulismo con el arte clásico de la memoria.

La *Dissertatio de arte combinatoria* es una obra temprana de las escritas por Leibniz antes de su estancia en París (1672-1676), donde perfeccionó sus estudios matemáticos, aprendiendo con Huyghens y otros los adelantos más recientes de las matemáticas superiores. Fue a partir de esta obra desde donde habría de llevar a cabo sus propios avances, y a esa historia pertenece el descubrimiento del cálculo infinitesimal, al que Leibniz llegó al parecer independientemente de Isaac Newton, que por la misma época trabajaba en una dirección similar. Sobre Newton nada tengo que decir, pero el contexto en el que el cálculo infinitesimal emerge en Leibniz forma parte de la historia que se ha trazado en este libro. El propio Leibniz afirmó que el germen de su pensamiento posterior estaba en la *Dissertatio de arte combinatoria.*

Como es bien sabido, Leibniz creó un proyecto al que se conoce con el nombre de *characteristica*[47]. Se habían de redactar listas de todas las nociones esenciales del pensamiento, y a esas nociones se les habían de asignar símbolos o «caracteres». Es obvia en tal esquema la influencia de la multisecular búsqueda de «imágenes de cosas»,

que empieza en Simónides. Leibniz tenía conocimiento de las aspiraciones, tan generalizadas en su tiempo, que apuntaban a crear una lengua universal de signos o símbolos[48] (los esquemas de Bisterfield y otros), pero tales esquemas, como ya hemos apuntado, estaban influidos por la tradición mnemónica. Y la *characteristica* de Leibniz había de ser algo más que una lengua universal; había de ser un «cálculo». Los «caracteres» debían ser usados en combinaciones lógicas que resultaran en un arte o cálculo universal válido para la solución de todos los problemas. El Leibniz maduro, el matemático y lógico supremo, emerge directamente de los esfuerzos renacentistas por alear el arte clásico de la memoria con el lulismo mediante el uso de las imágenes del arte clásico puestas sobre las ruedas combinatorias lulianas.

Junto a la *characteristica* o cálculo, estaba en el pensamiento de Leibniz el proyecto de una enciclopedia que había de reunir todas las artes y ciencias conocidas por el hombre. Cuando todos los conocimientos estuviesen sistematizados en la enciclopedia, entonces se podrían asignar «caracteres» a todas las nociones, y por último se podría establecer el cálculo para la solución de todos los problemas. Leibniz imaginó la aplicación del cálculo a todos los comportamientos del pensamiento y la actividad humana. Mediante él, incluso las dificultades religiosas quedarían suprimidas[49]. Aquellos que, por ejemplo, no estuviesen de acuerdo con el Concilio de Trento ya no tendrían que ir a la guerra, sino que, juntos, se sentarían y dirían: «Calculemos».

Ramón Llull creyó que su arte, con sus notaciones alfabéticas y sus figuras geométricas giratorias, podría aplicarse a todas las materias de la enciclopedia, y que con él se podría convencer a judíos y mahometanos de las verdades del cristianismo. Giulio Camillo había fabricado un Teatro de la Memoria en el que todos los conocimientos estarían sintetizados por medio de imágenes. Giordano Bruno, que había dado movimiento a las imágenes, y las había ubicado en las ruedas combinatorias de Llull, viajó por toda Europa llevando a cuestas sus fantásticas artes de la memoria. Leibniz es el heredero de esta tradición en el siglo XVII.

Leibniz intentó interesar a varios potentados y academias en

sus proyectos, mas sin éxito. La enciclopedia nunca fue redactada; la asignación de «caracteres» a las nociones nunca fue completada; el cálculo universal nunca fue establecido. Nos trae a la memoria al Giulio Camillo que nunca llegó a completar el magnífico Teatro de la Memoria, para el que sólo encontró parcial e insuficiente apoyo en el rey de Francia. Y a Giordano Bruno, emprendiendo fervorosamente un esquema de la memoria tras otro hasta que encontró la muerte en la hoguera.

Sin embargo, Leibniz pudo disfrutar de algunas partes de su esquema total. Creía que los avances logrados en matemáticas eran fundamentalmente debidos a haber conseguido encontrar símbolos para la expresión de las cantidades y sus relaciones. «Y en verdad», dice Couturat, «no hay duda alguna de que su más famosa invención, el cálculo infinitesimal, surgió de su constante búsqueda de simbolismos nuevos y más generales, y que, a la inversa, esta invención le confirmaba en la opinión de la importancia capital que tiene para las ciencias deductivas una buena característica»[50]. La profunda originalidad de Leibniz, prosigue Couturat, consistió en representar, a través de los signos apropiados, nociones y operaciones para las que hasta entonces no existía notación[51]. En resumen, fue mediante su invención de «caracteres» nuevos por lo que pudo llevar a cabo el cálculo infinitesimal, que no era más que un fragmento o muestra de la nunca completada «característica universal».

Si, como hemos sugerido, la *characteristica* de Leibniz procede en conjunto directamente de la tradición de la memoria, entonces se ha de deducir que cuando se traslada al simbolismo matemático la búsqueda de «imágenes de cosas», da como resultado el descubrimiento de nuevas y mejores notaciones matemáticas o lógico-matemáticas, capaces de hacer posibles nuevos tipos de cálculo.

En su búsqueda de «caracteres», Leibniz fue siempre constante en la exigencia de que éstos representasen lo más fielmente posible la realidad o la real naturaleza de las cosas, y hay varios pasajes en sus obras que arrojan brillante luz sobre el fondo de esta búsqueda. En el *Fundamenta calculi ratiocinatoris*, por ejemplo, define los «caracteres» como signos ya escritos, ya delineados, ya esculpidos. Tanto más útil es un signo cuanto más próximo está a la cosa significa-

da. Pero Leibniz dice que no tienen utilidad alguna los caracteres alquímicos o astronómicos de la especie de los que John Dee expuso en su *Monas hieroglyphica,* ni tampoco las figuras de los chinos y los egipcios. La lengua de Adán, por medio de la cual nombró a las criaturas, debió de estar muy próxima a la realidad, pero no la conocemos. Las palabras de las lenguas ordinarias son imprecisas y su uso induce al error. Sólo las *notae* de los aritméticos y los algebristas son totalmente válidas para una indagación y cálculo precisos[52].

Este pasaje –y otros similares– muestra a Leibniz dirigiendo su búsqueda, caminando meditativo por el mundo del pasado entre los «caracteres» mágicos, los signos de los alquimistas, las imágenes de los astrólogos, la mónada de Dee configurada con los caracteres de los siete planetas, la lengua de Adán, mágicamente en contacto con la realidad, los jeroglíficos egipcios que veladamente guardaban la verdad. A partir de todo esto emerge Leibniz, al igual que su siglo emergía del ocultismo del Renacimiento, descubriendo las *notae* verdaderas, los caracteres más próximos a la realidad, en los símbolos de las matemáticas.

Pero Leibniz conocía el pasado demasiado bien, y quizá por ello se guardaba de las sospechas que podrían considerar a su «característica universal» demasiado íntimamente conectada con el pasado, cuando habla de su proyecto como de una «magia inocente» o de una «Cábala verdadera»[53]. En otra época la habría presentado en el lenguaje del pasado como un gran secreto, como una clave universal. En la introducción a los «arcanos» de su enciclopedia, afirma que allí se hallará una ciencia general, una nueva lógica, un nuevo método, un *Ars reminiscendi* o *Mnemonica,* una Cábala del Sabio, una *Magia naturalis,* en resumen, allí como en un Océano se contendrán las ciencias todas[54].

Podríamos estar leyendo el prolijo frontispicio de los *Sellos* de Bruno[55], o el discurso con el que presentó a los doctores de Oxford aquellos lunáticos sistemas mágicos de la memoria que conducían a la revelación de la nueva religión del amor, el arte, la magia y la matesis. ¿Quién iba a adivinar en estas nubes de viejo estilo ampuloso que Leibniz había encontrado realmente la Gran Clave? La verdadera *Clavis,* dice en un ensayo sobre la *characteristica,* no ha sido co-

nocida hasta ahora a consecuencia de las ineptitudes de la magia de las que están llenos los libros[56]. La luz de la verdad mostraba una carencia que sólo podía cubrir la disciplina matemática[57].

Volvamos ahora hacia atrás y miremos una vez más aquel extraño diagrama **[lám. 11]** que extrajimos de las *Sombras* de Bruno, en el que las imágenes de las estrellas que giran en la rueda central gobiernan las imágenes de las otras ruedas, las de los contenidos del mundo elemental y las imágenes que en la rueda exterior representan todas las actividades humanas. O recordemos los *Sellos*, donde se ensayan combinaciones de todos los métodos de la memoria concebibles conocidos por el ex dominico experto en memoria, combinaciones cuya eficacia se basa en la concepción que presenta a la imagen como receptáculo de fuerzas mágicas. Leamos una vez más el pasaje final de *Sellos* (que ofrece paralelos en otros libros brunianos de la memoria) en el que el artista ocultista de la memoria cataloga las clases de imágenes que se pueden emplear en las ruedas combinatorias lulianas, entre las que figuran preeminentemente signos, *notae*, caracteres, sellos[58]. O contemplemos el espectáculo de las estatuas, asimiladas a las estrellas, de dioses y diosas que giran en la rueda de *Estatuas* como imágenes de la realidad y como imágenes de la memoria comprehensivas de todas las nociones posibles. O pensemos en el inextricable laberinto de habitaciones de la memoria de *Imágenes*, repletas de imágenes de todas las cosas del mundo elemental, gobernadas por las imágenes significativas de los dioses olímpicos.

Esta locura contenía un método muy complejo, pero ¿cuál era su objeto? Llegar a un conocimiento universal combinando las imágenes significativas de la realidad. Siempre hemos tenido la sensación de que había un vehemente impulso científico en estos esfuerzos, un empeño por llegar, desde un plano hermético, a algún método del futuro, entrevisto, entresoñado, proféticamente prefigurado en aquellos tanteos infinitamente intrincados a la zaga de un cálculo de imágenes mnemónicas, a la zaga de disposiciones de órdenes mnemónicos en los que de alguna manera se combinase el principio luliano del movimiento con una magificada mnemónica que usase caracteres de la realidad.

Enfin Leibniz vient, podríamos decir parafraseando a Boileau. Y mirando hacia atrás desde el punto privilegiado de Leibniz, podemos ver en Giordano Bruno al profeta renacentista –si bien hermético– del método científico, y al profeta que pone de manifiesto la importancia del arte clásico de la memoria, en combinación con el lulismo, en el aparejamiento del camino para encontrar una Gran Clave.

Pero el asunto no termina aquí. Hemos insinuado o barruntado siempre que había una cara secreta en los sistemas brunianos de la memoria, que eran una manera de transmitir una religión, o una ética, o un mensaje de significación universal. Y en ellos había un mensaje de amor y hermandad universales, de tolerancia religiosa, de caridad y benevolencia, implicados asimismo en los proyectos que hizo Leibniz con vistas a su cálculo o característica universal. Planes para la reunificación de las Iglesias, para el apaciguamiento de las diferencias sectarias, para la fundación de una «Orden de la Caridad», constituyen una parte básica de sus esquemas. El progreso de las ciencias, creía Leibniz, llevaría a un más amplio conocimiento del universo, y por consiguiente a un más amplio conocimiento de Dios, su creador, y de ahí a una más amplia extensión de la caridad, fuente de todas las virtudes[59]. Misticismo y filantropía se unen a la enciclopedia y al cálculo universal. Cuando miramos a esta cara de Leibniz, la comparación con Bruno es, una vez más, sorprendente. La religión del amor, el arte, la magia y la matesis estaba, oculta, en los Sellos de la Memoria. Y es una religión de amor y de filantropía general la que se ha de hacer manifiesta o se ha de llevar a cabo por medio del cálculo universal. Si eliminamos la magia, sustituimos la matesis por las matemáticas genuinas, entendemos el arte como cálculo y retenemos el amor, las aspiraciones leibnizianas parecen aproximarse asombrosamente –si bien en una transformación del XVII– a las de Bruno.

Un aura «rosacruz» nimba a Leibniz, sugerencia que a menudo se ha suscitado vagamente, y que se ha pasado por alto sin examinar o estudiar los muchos pasajes de las obras de Leibniz en que menciona la «Christian Rosenkreuz» o a Valentin Andreae, o se refiere

directa o indirectamente a los manifiestos rosacruces[60]. Es imposible investigar aquí esta cuestión, pero es una hipótesis posible que las curiosas conexiones que se dan entre Bruno y Leibniz –conexiones indudables– puedan ser explicadas por la mediación de una sociedad hermética que Bruno fundara en Alemania y que después evolucionase en los rosacruces. Los *Treinta Sellos* que Bruno publicó en Alemania[61], y sus conexiones con los poemas latinos que también publicó en Alemania, serían el punto de partida de una investigación de esta índole en lo que toca a Bruno. Por lo que se refiere a Leibniz, la indagación tendría que aguardar a la completa publicación de sus manuscritos y al completo esclarecimiento de la actual e insatisfactoria situación en que se encuentra la edición de sus obras. Sin duda habremos de esperar mucho tiempo hasta la solución de este problema.

Las tópicas historias de filosofía moderna que repiten una y otra vez la idea de que el término «mónada» fue un préstamo que Leibniz tomó de Bruno omiten, como si se tratase de cosa muy ajena a sus límites estipulados, hacer mención de la tradición hermética de la que Bruno y otros filósofos herméticos del Renacimiento tomaron la palabra. Aunque, como filósofo del XVII, Leibniz se halla en una atmósfera diferente y en un mundo nuevo, sin embargo la monadología leibniziana lleva en su frente las señales obvias de la tradición hermética. Cuando las mónadas leibnizianas son almas humanas dotadas de memoria tienen como función capital la representación o reflexión del universo del que son espejos vivientes[62], concepción con la que el lector de este libro estará plenamente familiarizado.

Una comparación detallada entre Bruno y Leibniz, sobre pautas enteramente nuevas, podría ser uno de los mejores acercamientos al estudio del surgimiento del siglo XVII a partir de la tradición hermética del Renacimiento. Y tal estudio podría demostrar que todo lo que hubo de más noble en las aspiraciones religiosas y filantrópicas del siglo estaba ya presente, en un plano hermético, en Giordano Bruno, que lo transmitió en el secreto de sus artes de la memoria.

He elegido a Leibniz para finalizar mi historia porque uno ha de detenerse en algún lugar, y porque pudiera ser que en este punto terminase la influencia del arte de la memoria como un factor en los desarrollos básicos de Europa. Pero hubo muchas supervivencias en siglos posteriores. Siguieron apareciendo libros sobre el arte de la memoria, en los que aún se podría reconocer la tradición clásica, y es improbable que se perdiesen las tradiciones de la memoria ocultista, o que dejasen de influir sobre movimientos significativos. Se podría escribir otro libro que estudiase la continuación de nuestra materia en siglos posteriores.

Aunque con esta obra he intentado hacer una relación de la historia del arte de la memoria en los períodos que abarca, no se ha de pensar en modo alguno que sea una historia completa y definitiva. He usado solamente una porción del material disponible, o que podría estar disponible para investigaciones posteriores, para el estudio de esta materia ingente. Se puede decir que las investigaciones serias de este arte olvidado no han hecho más que empezar. Tales materias no tienen tras de sí, hasta el presente, el aparato de una erudición moderna organizada; no forman parte de los programas de estudios habituales; y por eso se las margina. El arte de la memoria es un caso muy claro de materia marginal, a la que no se reconoce como perteneciente a ninguna de las disciplinas normales, habiéndosela pasado por alto porque era asunto de nadie. Y, sin embargo, se ha vuelto, en cierto sentido, asunto de todos. La historia de la organización de la memoria toca puntos vitales de la historia de la religión y la ética, de la filosofía y la psicología, del arte y la literatura, del método científico. Como parte de la retórica, la memoria artificial forma parte de la tradición retórica; como potencia del alma, la memoria forma parte de la teología. Cuando pensamos en estas profundas conexiones, comienza a parecer que después de todo no es sorprendente que su prosecución haya abierto nuevos puntos de vista respecto a algunas de las más grandes manifestaciones de nuestra cultura.

Soy consciente, mientras echo una mirada atrás, de cuán poco he comprendido la significación de la totalidad de trechos de la historia del arte supuestamente inventado por Simónides tras aquel legendario y calamitoso banquete.

Notas

Capítulo I
Las tres fuentes latinas
del arte clásico de la memoria

[1] La traducción inglesa de las tres fuentes latinas que usamos es la de la edición Loeb de los clásicos: la traducción del *Ad Herennium* es de H. Caplan; la del *De oratore*, de E. W. Sutton y H. Rackham; la de la *Institutio oratoria* de Quintiliano es de H. E. Butler. Las citas de estas traducciones han sido en ocasiones modificadas para buscar una mayor literalidad, particularmente en lo que se refiere a la reproducción de la terminología de la mnemónica, lo que he preferido antes que utilizar paráfrasis de los términos. La mejor relación que conozco del arte de la memoria de la antigüedad es la de H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters*, Viena 1936. Intenté un resumen de esta obra en mi artículo «The Ciceronian Art of Memory», en *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Florencia 1955, II, págs. 871 y ss. En general esta materia ha sido curiosamente descuidada.

[2] Cicerón, *De oratore*, II, lxxxvi, 351-354.

[3] *Institutio oratoria*, XI, ii, 17-22.

[4] *De oratore*, II, lxxxvii, 357.

[5] Sobre la autoría y otros problemas del *Ad Herennium*, véase la excelente introducción de H. Caplan a la edición Loeb (1954).

[6] La sección sobre la memoria está en *Ad Herennium*, III, xvi-xxiv.

[7] *De inventione*, I, vii, 9 (traducción basada en la de H. M. Hubbel de la edición Loeb, pero más literal con la reproducción de los términos *res* y *verba*).

[8] *Ad Herennium*, III, xxii.

[9] *Ibid.*, III, xxiii, 39.

[10] *Ibid.*, III, xx, 33. Sobre la traducción de *medico testiculos arietinos tenentem* como «en el cuarto dedo los testículos de un carnero», véase la nota del traductor, edición Loeb, pág. 214. El *digitus medicinalis* era el cuarto dedo de la mano izquierda. Los lectores medievales, incapaces de entender *medico*, pusieron en escena a un médico; véase, más adelante, pág. 86.

[11] *De oratore*, II, lxxxvii, 355.

[12] *Ad Herennium*, III, xxi, 34. Véanse las notas del traductor, págs. 216-217 de la edición Loeb.

[13] Edición Loeb, nota del traductor, pág. 217.

[14] *Ad Herennium, loc. cit.*

[15] *Ibid.*, III, xxiii, 38.

[16] Plutarco dice que Cicerón introdujo en Roma la taquigrafía; el nombre de su liberto Tirón pasó a ser asociado a las llamadas «notas tironianas». Véase *The Oxford Classical Dictionary,* artículo «Tachygraphy»; H. J. M. Milne, *Greek Shorthand Manuals,* Londres 1934, introducción. Puede haber alguna conexión entre la introducción de la mnemónica griega en el mundo latino, que se refleja en el *Ad Herennium,* y la importación de la estenografía por ese mismo tiempo.

[17] *Ad Herennium,* III, xxiv, 40.

[18] Marco Anneo Séneca, *Controversiarum Libri,* Lib. I, Praef. 2.

[19] Agustín, *De anima,* IV, cap. vii.

[20] *Ad Herennium,* III, iii.

[21] *De oratore,* I, xxxiv, 157.

[22] *Ibid.*, II, lxxiv, 299-300.

[23] *Ibid.*, II, lxxxvii, 358.

[24] *Ibid., loc. cit.*

[25] *Ibid.*, lxxxviii, 359.

[26] *Ibid.*, lxxxviii, 360.

[27] *De inventione,* II, liii, 160 (trad. de H. M. Hubbel, ed. Loeb).

[28] Véase el capítulo III.

[29] *Institutio oratoria,* III, iii, 4.

[30] *Ibid.*, XI, ii, 17-22.

[31] *Ibid.*, XI, ii, 23-26.

[32] *Ibid.*, XI, ii, 32-33.

Capítulo II
El arte de la memoria en Grecia: memoria y alma

[1] Quintiliano dice (*Institutio oratoria,* XI, ii, 14-16) que las fuentes griegas no están de acuerdo acerca de si el banquete tuvo lugar «en Farsalia, como el propio Simónides parece indicar en algún pasaje, y registran Apolodoro, Eratóstenes, Euforión y Euripilo de Larisa, o en Crannon, como afirma Apolas Calímaco, a quien sigue Cicerón».

[2] Una colección de referencias a Simónides en la literatura antigua se encuentra en *Lyra Graeca,* J. M. Edmonds (ed.), Loeb Classical Library, vol. II (1924), págs. 246 y ss.

[3] Plutarco, *Gloria de Atenas,* 3; cf. R. W. Lee, «*Ut pictura poesis*: The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin,* XXII (1940), pág. 197.

[4] Véase pág. 306.

[5] Citado según la traducción que aparece en *Lyra Graeca,* II, pág. 249. Véase F. Ja-

coby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker,* Berlín 1929, II, pág. 1.000, y *Fragmente, Kommentar,* Berlín 1930, II, pág. 694.

[6] H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlín 1922, II, pág. 345. Cf. H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik,* Berlín 1912, pág. 149, donde se da una traducción alemana.

[7] Véase Gomperz, págs. 179 y ss.

[8] *Hipias mayor,* 285d-286a; *Hipias Menor,* 368d.

[9] Diógenes Laercio, *Vida de Aristóteles* (en su *Vidas de los filósofos,* V, 26). La obra a la que se hace referencia en la lista de obras de Aristóteles que aquí se da puede empero ser la existente *De memoria et reminiscentia.*

[10] *Tópicos,* 163b, 24-30 (trad. de W. A. Pickard-Cambridge, en *Works of Aristotle,* W. D. Ross [ed.], vol. I, Oxford 1928).

[11] *De insomniis et de divinatione per somnum,* 458b, 20-22.

[12] *De anima,* 427b, 18-22.

[13] *Ibid.,* 432a, 17.

[14] *Ibid.,* 431b, 2.

[15] *Ibid.,* 432a, 9.

[16] Ya citado.

[17] *De memoria et reminiscentia,* 449b, 31.

[18] *Ibid.,* 450a, 30.

[19] *Ibid.,* 450b, 1-10.

[20] *Ibid.,* 451b, 18-20.

[21] Véase W. D. Ross, *Aristotle,* Londres 1949, pág. 144; y la nota de Ross a este pasaje en su edición de los *Parva naturalia,* Oxford 1955, pág. 245.

[22] *De mem. et rem.,* 452a, 8-16.

[23] Para un examen del pasaje, véase la nota de Ross en su edición de los *Parva naturalia,* pág. 246.

[24] *De mem. et rem.,* 452a, 16-25. Sobre correcciones que se han sugerido respecto a la serie de letras, de las que existen muchas variantes en los manuscritos, véase la nota de Ross en su edición de los *Parva naturalia,* págs. 247-248.

[25] *Institutio oratoria,* XI, ii, 4.

[26] *Teeteto,* 191 c-d.

[27] *Fedón,* 75 b-d.

[28] *Fedro,* 249 e-250 d.

[29] Véase pág. 161.

[30] *Fedro,* 274 c-275 b.

[31] Véase J. A. Notopoulos, «Mnemosyne in Oral Literature», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association,* LXIX (1938), pág. 476.

[32] E. R. Curtius (*European Literature in the Latin Middle Ages,* Londres 1953, pág. 304) considera que el pasaje es una censura «típicamente griega» de la escritura y los libros comparados con una sabiduría más profunda.

[33] Véase pág. 320.

[34] Véase pág. 42.

[35] La fuente principal para la vida de Metrodoro está en la *Vida de Lúculo*, de Plutarco.

[36] Estrabón, *Geografía*, XIII, i, 55.

[37] L. A. Post, «Ancient Memory Systems», *Classical Weekly*, XV, Nueva York (1932), pág. 109.

[38] Plinio, *Historia natural*, VII, cap. 24.

[39] Filóstrato y Eunapio, *Las vidas de los sofistas*, «Vida de Dionisio de Mileto», W. C. Wright (trad.), Loeb Classical Library, págs. 91-93.

[40] Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, I, 14; C. P. Ealls (trad.), Stanford University Press, 1923, pág. 15.

[41] *Ibid.*, III, 16, 41; págs. 71 y 85-86.

[42] Sobre el *Ars notoria*, véase Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, II, cap. 49.

[43] Véase pág. 226.

[44] *Institutio oratoria*, XI, ii, 7.

[45] *Disputaciones tusculanas*, I, xxiv, 59.

[46] *Ibid.*, I, xxv, 62-64.

[47] *Ibid.*, I, xxv, 65.

[48] *Confesiones*, X, 8.

[49] *Ibid.*, X, 9.

[50] *Ibid.*, X, 17.

[51] *Ibid.*, X, 25-26.

[52] *De Trinitate*, IX, 6, xi.

[53] *Confesiones*, III, 4.

Capítulo III
El arte de la memoria en la Edad Media

[1] F. Marx, introducción a la edición del *Ad Herennium*, Leipzig 1894, pág. I; H. Caplan, introducción a la edición Loeb del *Ad Herennium*, pág. xxxiv.

[2] *Apologia adversus libros Rufini*, I, 16; *In Abdiam Prophetam* (Migne, *Pat. lat.*, XXIII, 409; XXV, 1.098).

[3] Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, A. Dick (ed.), Leipzig 1925, págs. 268-270.

[4] Véase Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, pág. 36.

[5] W. S. Howell, *The Rhetoric of Charlemagne and Alcuin* (texto latino, traducción inglesa e introducción), Princeton y Oxford 1941, págs. 136-139.

[6] Véase la introducción de Howell, págs. 22 y ss.

[7] «Para obtener memoria, mucha gente hace observaciones acerca de lugares e imágenes que no me parecen sean de utilidad» (Carolus Halm, *Rhetores latini*, Leipzig 1863, pág. 440).

[8] Alcuino, *Rhetoric, op. cit.*, pág. 146.

[9] Véanse las introducciones de Marx y Caplan a sus respectivas ediciones del *Ad Herennium*. Un estudio admirable de la difusión del *Ad Herennium* se encuentra en la tesis doctoral no publicada de D. E. Grosser, «Studies in the influence of the Rhetorica ad Herennium and Cicero's De inventione», tesis doctoral en filosofía, Cornell University, 1953. He tenido el privilegio de ver esta tesis en microfilm, por lo que expreso aquí mi agradecimiento.

[10] Marx, *op. cit.*, págs. 51 y ss. La asociación del *Ad Herennium* con el *De inventione* en la traducción de los manuscritos está estudiada en la tesis de D. E. Grosser, a la que he hecho referencia en la nota precedente.

[11] Curtius (*op. cit.*, pág. 153) compara el emparejamiento de las dos retóricas, la «vieja» y la «nueva», con correspondencias similares entre *Digestum vetus* y *Digestum novum, Metaphysica vetus* y *nova* de Aristóteles, lo que considera que en última instancia fue sugerido por el Viejo y el Nuevo Testamento.

[12] *Monarchia*, II, cap. 5, donde cota el *De inventione*, I, 38, 68; cf. Marx, *op. cit.*, pág. 53.

[13] Lo conocía Lupus de Ferrières en el siglo IX; véase C. H. Beeson, «Lupus de Ferrières as Scribe and Text Critic», *Mediaeval Academy of America*, 1930, págs. I y ss.

[14] Sobre la transmisión del *De oratore*, véase J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, I, págs. 648 y ss.; R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, págs. 101 y ss.

[15] Sobre la transmisión de Quintiliano, véase Sandys, *op. cit.*, I, págs. 655 y ss.; Sabbadini, *op. cit.*, pág. 381; Priscilla S. Boskoff, «Quintilian in the Late Middle Ages», *Speculum*, XXVII (1952), págs. 71 y ss.

[16] Uno de ellos pudo ser John de Salisbury, cuyo conocimiento de los clásicos era excepcional y estaba familiarizado con el *De oratore* de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano (véase H. Liebeschütz, *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John Salisbury*, Warburg Institute, Londres 1950, págs. 88 y ss.). En el *Metalogicon* (Lib. I, cap. XI), John de Salisbury examina el «arte» y repite algunas frases empleadas en las fuentes clásicas cuando presentan la memoria artificial (cita el *De oratore* y quizás también el *Ad Herennium*), pero no menciona los lugares ni las imágenes ni habla de sus reglas. En un capítulo posterior (Lib. IV, cap. XII) dice que la memoria es una parte de la prudencia (cita, por supuesto, el *De inventione*), pero no hay nada en este capítulo sobre la memoria artificial. La aproximación a la memoria de John de Salisbury me parece diferente de la principal tradición medieval «Ad-herenniana» y está muy próxima a lo que posteriormente será la visión luliana del arte de la memoria. El *Liber ad memoriam confirmandam* de Llull (véanse al respecto las págs. 294 y ss.) parece hacerse eco de algunos elementos de la terminología del *Metalogicon*.

[17] E. H. Kantorowicz, «An "Autobiography" of Guido Faba», *Mediaeval and Renaissance Studies*, Warburg Institute, I (1943), págs. 261-262.

[18] Boncompagno, *Rhetorica Novissima*, A. Gaudentio (ed.), *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, II, Bolonia, pág. 255.

[19] *Ibid.*, pág. 275.

[20] *Ibid.*, págs. 275-276.

[21] *Ibid.*, pág. 277.

[22] *Ibid.*, pág. 278.

[23] *Ibid.*, pág. 279.

[24] Véase R. Davidsohn, *Firenze ai tempi di Dante,* Florencia 1929, pág. 44.

[25] Véanse las págs. 116-117, 131-133, 138-140, 145-146 y la lám. 7.

[26] Alberto Magno, *De bono,* en *Opera omnia,* H. Kühle, C. Feckes, B. Geyer, W. Kübel (eds.), Monasterii Westfalorum in aedibus Aschendorff, XXVIII (1951), págs. 82 y ss.

[27] *Ibid.*, pág. 245.

[28] *Ibid.*, págs. 245-246.

[29] *Ibid.*, págs. 246-252.

[30] Punto 3, *ibid.*, pág. 246.

[31] Punto 8, *ibid.*, pág. 247.

[32] Solución, punto 8, *ibid.*, pág. 250.

[33] Solución, punto 7, *ibid.*, *loc. cit.*

[34] Punto 10, *ibid.*, 247.

[35] Solución, punto 10, *ibid.*, pág. 251.

[36] Punto 11, *ibid.*, pág. 247.

[37] Punto 15, *ibid.*, pág. 247.

[38] Solución, punto 15, *ibid.*, pág. 251.

[39] Punto 12, *ibid.*, pág. 247.

[40] Solución, punto 12, *ibid.*, pág. 251.

[41] Punto 13, *ibid.*, pág. 247.

[42] Solución, punto 13, *ibid.*, pág. 251.

[43] Este ejemplo lo presenta Alberto cuando trata de las *intentiones* en *De anima*; véase Alberto Magno, *Opera omnia,* A. Borgnet (ed.), París 1890, V, pág. 521.

[44] Ésta es mi deducción; este ejemplo no lo da Alberto.

[45] Punto 16, *De bono, op. cit.*, págs. 247-248.

[46] Solución, puntos 16 y 18, *ibid.*, pág. 251.

[47] Punto 17, *ibid.*, pág. 248.

[48] Alberto usaba un texto en el que en vez de *itionem* (en el verso que se ha de memorizar) se leía *ultionem* [venganza]; y en el que en vez de *in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari ut ad Iphigeniam in Agamemnonem et Menelaum – hoc erit «Atridae parant»,* se leía *in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari vagantem Iphigeniam, hoc erit «Atridae parant»*. Las notas de Marx a su edición del *Ad Herennium* (pág. 282) ponen de manifiesto que algunos manuscritos tienen tales lecturas.

[49] Solución, punto 17, *De bono, op. cit.*, pág. 251. Cf. Aristóteles, *Metafísica,* 982b, 18-19.

[50] Punto 20, *De bono, op. cit.*, pág. 248.

[51] Solución, punto 20, *ibid.*, pág. 252.

[52] *Ibid.*, pág. 249. Éstas son las primeras palabras de la solución.

[53] Alberto Magno, *De memoria et reminiscentia, Opera omnia,* Borgnet (ed.), IX, págs. 97 y ss.

[54] Para una relación de la psicología de las facultades de Alberto, véase M. W.

Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, University of Illinois Studies, XII (1927), págs. 187 y ss.

[55] Borgnet, IX, pág. 108.

[56] Ambas reglas las cita correctamente Alberto en *De bono, op. cit.*, pág. 247.

[57] Sobre la melancolía como temperamento de la buena memoria, véase R. Klibanskly, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nelson, 1964, págs. 69, 337. La definición originaria la da Alberto en *De bono* (*op. cit.*, pág. 240): «La bondad de la memoria se halla en el seco y frío, por lo cual se considera que los melancólicos son los que tienen mejor memoria». Cf. también Boncompagno sobre melancolía y memoria; véanse págs. 78 y 80.

[58] Borgnet, IX, pág. 117. Sobre Alberto Magno y la «inspirada» melancolía de los *Problemata* del pseudo-aristotélico, véase *Saturn and Melancholy*, págs. 69 y ss.

[59] E. K. Rand, *Cicero in the Courtroom of St. Thomas Aquinas*, Milwaukee 1946, págs. 72-73.

[60] Según la edición: Tomás de Aquino, *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium*, R. M. Spiazzi (ed.), Turín-Roma 1949, págs. 85 y ss.

[61] *Ibid.*, pág. 87.

[62] *Ibid.*, pág. 91.

[63] *Ibid.*, pág. 92. Se ha de leer el comentario juntamente con la psicología expuesta en el comentario del Aquínate al *De anima.* El Aquínate usa la traducción latina de Aristóteles de William Moerbeke, en la cual las afirmaciones de Aristóteles son interpretadas como *Numquam sine phantasmate intelligit anima* o *intelligere non est sine phantasmate.* Una traducción al inglés de la traducción al latín que empleó el Aquínate aparece en *Aristotle's «De anima» with the commentary of St. Thomas Aquinas*, trad. de Kenelm Foster y Sylvester Humphries, Londres 1951.

[64] Tomás de Aquino, *De mem. et rem.*, *op. cit.*, pág. 93.

[65] *Ibid.*, pág. 107. Inmediatamente a continuación de este pasaje, el Aquínate da una interpretación del pasaje aristotélico relativo a la transición de la leche al blanco, al aire, al otoño (véase pág. 54), que entiende como ilustración de las leyes de la asociación.

[66] Rand, *op. cit.*, pág. 26.

[67] *Summa Theologiae*, II, II, quaestio XLVIII, *De partibus Prudentiae.*

[68] Quaestio XLIX, *De singulis Prudentiae partibus*; articulus I, *Utrum memoria sit pars Prudentiae.*

[69] *Ad Herennium*, III, xix, 31; véase pág. 23.

[70] *Summa Theologiae*, I, I, quaestio I, articulus 9.

[71] E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pensilvania 1951, pág. 45.

Capítulo IV
La memoria medieval y la formación de la imaginería

[1]Jacopo Ragone, *Artificialis memoriae regulae,* escrito en 1434. Citado a partir del manuscrito del British Museum, Additional 10, 438, folio 2 *verso.*

[2]Jacobus Publicius, *Oratoriae artis epitomata,* Venecia 1482 y 1485; ed. de 1485, sig. G 4 *recto.*

[3]J. Romberch, *Congestorium artificiose memorie,* ed. de Venecia 1533, pág. 8.

[4]*Ibid.*, pág. 16, etc.

[5]T. Garzoni, *Piazza universale,* Venecia 1578, Discorso LX.

[6]F. Gesualdo, *Plutosofia,* Padua 1592, pág. 16.

[7]Johannes Paepp, *Artificiosae memoriae fundamenta ex Aristotele, Cicerone, Thoma Aquinate, aliisque praestantissimis doctoribus,* Lyon 1619.

[8]Lambert Schenkel, *Gazophylacium,* Estrasburgo 1610, págs. 5, 38, etc. Versión francesa: *Le Magazin de Sciencies,* París 1623, págs. 180, etc.

[9]W. Fulwood, *The Castel of Memory,* Londres 1562, sig. Gv, 3 *recto.*

[10]Gregor von Feinaigle, *The New Art of Memory,* 3.ª ed., Londres 1813, pág. 206.

[11]Por ejemplo, H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schriftum des Mittelalters,* Viena, Amsterdam, Leipzig 1936, págs. 38 y ss.; Paolo Rossi, *Clavis Universalis,* Milán-Nápoles 1960, págs. 12 y ss. Rossi estudia la memoria de Alberto y Tomás en sus *Summae* y en sus comentarios a Aristóteles. Su estudio es el mejor de que disponemos hasta la fecha, pero no examina las *imagines agentes* ni suscita la cuestión de cuál era la interpretación que se les daba en la Edad Media.

[12]Muchas de tales colecciones fueron compiladas para uso de predicadores; véase J. T. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age,* París-Toulouse 1927.

[13]Véase G. R. Owst, *Preaching in Mediaeval England,* Cambridge 1926.

[14]Véase A. Dondaine, «La vie et les œuvres de Jean de San Gimignano», *Archivum Fratrum Praedicatorum,* II (1939), pág. 164. Esta obra debe de ser posterior a 1298 y probablemente anterior a 1314. Fue enormemente popular (véase *ibid.*, págs. 160 y ss.).

[15]Giovanni di San Gimignano, *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum,* Lib. VI, cap. xlii.

[16]He empleado la edición de Milán, 1808. La primera edición apareció en Florencia en 1585. La edición florentina de 1734, editada por D. M. Manni, de la Accademia della Crusca, influyó sobre las ediciones posteriores. Véase, más adelante, la nota 20.

[17]Pudo ser casi exactamente contemporánea a la *Summa* de San Gimignano, y no fue posterior a esta obra.

[18]Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi,* IX, viii (*op. cit.*, págs. 85-86).

[19]J. I. 47 y Pal. 54, ambos en la Biblioteca Nazionale de Florencia. Cf. Rossi, *Clavis universalis,* págs. 16-17, 271-275.

[20] El primero que imprimió el *Trattato della memoria artificiale* junto con el *Ammaestramenti degli antichi* fue Manni en su edición de 1734. Los editores subsiguientes continuaron el error de suponer que el *Trattato* era de Bartolomeo; se imprimió detrás del *Ammaestramenti* en todas las ediciones posteriores (en la edición de Milán, 1808, en las págs. 343-356).

[21] Las dos retóricas (el *De inventione* y el *Ad Herennium*) fueron de las primeras obras clásicas que se tradujeron al italiano. Una traducción libre de partes de la Retórica Primera (*De inventione*) fue realizada por Brunetto Latini, maestro de Dante. Guidotto de Bologna hizo una versión de la Retórica Segunda (*Ad Herennium*) entre 1254 y 1266 con el título de *Fiore di Rettorica*. Esta versión omite la sección de la memoria. Pero otra traducción, también llamada *Fiore di Rettorica*, la hizo por la misma época Bono Giamboni, y ésta sí contiene la sección de la memoria, que figura al final de la obra.

Respecto a las traducciones italianas de las dos retóricas, véase F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dei classici latini*, Florencia 1952.

[22] Ésta es mi sugerencia. Comoquiera que sea, se ha reconocido que la escuela boloñesa del *dictamen* influyó de alguna manera en las primeras traducciones de las retóricas; véase Maggini, *op. cit.*, pág. I.

[23] Se encuentra separado en el manuscrito vaticano del siglo XV Barb. Lat. 3929, f. 52, en el que una nota moderna lo atribuye equivocadamente a Brunetto Latini. Hay mucha confusión en torno a Brunetto Latini y las traducciones de las retóricas. El hecho es que él hizo una versión libre del *De inventione*, aunque no tradujo el *Ad Herennium*. Pero sabía de memoria artificial, ya que se refiere a ella en el libro tercero del *Trésor*: «Memore artificiel que l'en aquiert par insegnement des sages» (B. Latini, *Li Livres dou Trésor*, F. J. Carmody [ed.], Berkeley 1948, pág. 321).

[24] Esta asociación se encuentra solamente en dos códices, ambos del siglo XV. El manuscrito más antiguo del *Ammaestramenti* (Bibl. Naz., II, II, 319, con fecha de 1342) no contiene el *Trattato*.

[25] Véase pág. 88.

[26] Matteo de' Corsini, *Rosaio della vita*, F. Polidori (ed.), Florencia 1845.

[27] El *Ars memorie artificialis* que se ha de usar para la memorización del *Rosaio della vita* ha sido impreso por Paolo Rossi, *Clavis universalis*, págs. 272-275.

[28] Rossi, *Clavis*, pág. 272.

[29] Los contenidos del Pal. 54 y del J. I. 47 (que son idénticos, salvo en que al final del J. I. 47 se agregan algunas obras de San Bernardo) son los siguientes:

(1) El *Rosaio della vita*.

(2) El *Trattato della memoria artificiale* (es decir, la traducción de Bono Giamboni de la sección de la memoria del *Ad Herennium*).

(3) La «Vida de Jacopone da Todi».

(4) El *Ammaestramenti degli antichi*.

(5) El *Ars memorie artificialis*, que comienza «Poi che hauiamo fornito il libro di leggere resta di potere tenere a mente» y menciona después el *Rosaio della vita* como el libro que se ha de recordar.

En otros códices, el *Rosaio della vita* se acompaña de uno o ambos opúsculos sobre la memoria, pero sin el *Ammaestramenti* (véase, por ejemplo, Riccardiana 1157 y 1159). Otra obra a la que se pudo considerar adecuada para la memorización es la sección ética del *Trésor* de Brunetto Latini. El curioso volumen titulado *Ethica d'Aristotele, ridotta, in compendio da ser Brunetto Latini,* publicado en Lyon por Jean de Tournes en 1568, fue impreso a partir de un viejo volumen manuscrito, por otra parte perdido. Contiene ocho apartados, entre los que están los siguientes: (1) una *Ethica,* que es la traducción al italiano de la sección de ética del *Trésor,* (4) un fragmento que parece ser el intento de poner en imágenes los vicios con los que la *Ethica* termina; (7) el *Fiore di Rettorica, i. e.*, la traducción de Bono Giamboni del *Ad Herennium,* con la sección de la memoria final en una versión muy corrompida.

[30] Sobre la iconografía de esta pintura, véase N. Rubinstein, «Political Ideas in Sienese Art», *Journal of the Warburg an Courtauld Intitutes,* XXI (1958), págs. 198-227.

[31] Véanse las págs. 79 y 80.

[32] Véanse las págs. 116-117, 131-133, 138-140 y la lám. 7.

[33] Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie,* ed. de Venecia, 1533, pág. 18.

[34] L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria* (1.ª ed., 1562), ed. de Venecia, 1586, pág. 15 *verso.*

[35] Esto se puede deducir de las similitudes de la prudencia que aparecen en la *Summa* de San Gimignano. Espero publicar un estudio sobre esta obra como guía de la imaginería de la *Divina Comedia.*

[36] Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century,* Oxford 1960.

[37] Smalley, *English Friars,* págs. 114-115.

[38] J. Ridevall, *Fulgentius Metaforalis,* H. Liebeschütz (ed.), Leipzig 1926. Cf. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods,* trad. B. Sessions, Bollingen Series, 1953, págs. 94-95.

[39] Aunque el libro tuvo ocasionalmente ilustraciones (véase Seznec, lám. 30), esto no formaba parte del plan original (véase Smalley, págs. 121-123).

[40] Véase la pág. 87.

[41] Smalley, pág. 165.

[42] *Ibid.*, págs. 174, 178-180.

[43] F. Saxl, «A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* V (1942), pág. 102, lám. 23 a.

[44] Smalley, págs. 173-174.

[45] *Ibid.*, pág. 172.

[46] Biblioteca Nacional de Viena, ms. 2639, f. 33 *recto* y *verso.* Respecto a estas miniaturas, que pudieran ser reflejo de un fresco perdido de Padua, véase el estudio de Julius von Schlosser, «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufen der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses,* XVII (1896), págs. 19 y ss. Están relacionadas con las que ilustran un poema mnemónico sobre las virtudes y las artes liberales de un manuscrito de Chantilly

(véase L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bérgamo 1894). Están también en otra copia, en la Biblioteca Nazionale de Florencia, II, I, 27.

[47] Schlosser señala (pág. 20) que las inscripciones que hay sobre las figuras registran las partes de las virtudes tal como se las define en la *Summa*.

[48] Véanse, además, las págs. 142-143.

[49] Romberch, *Congestorium*, págs. 27 *verso* y 28.

[50] *Ibid.*, págs. 19 *verso* y 20.

[51] Gesualdo, *Plutosofia*, pág. 14.

[52] Garzoni, *Piazza universale*, Discorso LX.

[53] E. C. Agrippa, *De vanitate scientiarum*, 1530, cap. X, «De arte memorativa».

[54] Lambert Schenkel, *Gazophylacium*, Estrasburgo 1610, pág. 27.

[55] En la nota de Diodati al artículo «*Mémoire*» de la edición de Lucca, 1767, X, pág. 263. Véase Rossi, *Clavis*, pág. 294.

[56] F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, G. Billanovich (ed.), Florencia 1943, Introducción, págs. CXXIV-CXXX.

[57] *Ibid.*, pág. 44.

[58] *Ibid.*, pág. 45.

[59] *Ibid.*, pág. 60.

[60] Aunque el *Rerum memorandarum libri* es la obra de Petrarca que se ha de interpretar más obviamente como un referente a la memoria artificial, es posible sin embargo que otras puedan ser interpretadas de esta manera.

Capítulo V
Los tratados de la memoria

[1] Las principales obras modernas en las que se ha escrito sobre los tratados de la memoria son: H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters*, Viena 1936; Ludwig Volkmann, «Ars Memorativa», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. Sonderheft 30, Viena 1929, págs. 111-203 (única obra sobre la materia que lleva ilustraciones); Paolo Rossi, «Immagini e memoria locale nei secoli XIV e XV», *Rivista critica di storia della filosofia*, Facs. II (1958), págs. 149-191, y «La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento», en *Umanesimo e Simbolismo*, E. Castelli (ed.), Padua 1958, págs. 161-178 (ambos artículos publican en apéndices algunos tratados de *Ars memorativa* manuscritos); Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milán 1960 (publica también tratados de *Ars memorativa* en apéndices y en citas en el texto).

[2] British Museum, Sloane 3744 y ss., 7 *verso*-9 *recto*; Fitzwilliam Museum, Cambridge, McClean Ms. 169 y ss., 254-256.

[3] El tratado de Lodovico da Pirano ha sido impreso, con una introducción, por Baccio Ziliotto, «Frate Lodovico da Pirano e le sue *regulae memoriae artificialis*», *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, XLIX (1937), págs. 189-224. Zi-

liotto imprime el tratado a partir de la versión que se encuentra en la Marciana, VI, 274, que no contiene los curiosos diagramas de las hileras de torres que se han de usar para «multiplicación de los lugares», que sí aparecen en otros manuscritos del tratado, por ejemplo en el de la Marciana, XIV, 292 y ss., 182 y ss., y en el manuscrito Vaticano Lat. 5.347 y ss., I y ss. Sólo el de la Marciana VI, 274, señala que el autor es Lodovico da Pirano. Cf. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno,* Florencia 1889, págs. 28 y ss.; Rossi, *Clavis,* págs. 31-32. Otro tratado que menciona a Demócrito es el de Luca Braga, escrito en Padua en 1477, del que hay copia en el British Museum, Additional 10.438 y ss., 19 y ss. Sin embargo, Braga también menciona a Simónides y a Tomás de Aquino.

[4] Existe una traducción al griego de la sección de la memoria del *Ad Herennium,* que acaso hiciese Máximo Planudes (comienzos del siglo XIV) o Teodoro de Gaza (siglo XV). Véase la introducción de H. Caplan a la edición Loeb del *Ad Herennium,* pág. xxvi.

[5] Rossi, *Clavis,* págs. 22-23, cita las reglas de lugares e imágenes de un tratado de la clase *Pater reverende.* Las reglas de imágenes subrayan que las imágenes han de ser iguales a nuestros conocidos. Rossi no cita las listas de objetos de la memoria, de las que un ejemplo típico se encuentra empero en el tratado de Pirano, impreso por Ziliotto en el artículo citado. Otros varios manuscritos que contienen tratados de la clase *Pater reverende* podrían añadirse a los mencionados en la nota de Rossi (*Clavis,* pág. 22).

[6] Boncompagno, *Rhetorica Novissima,* A Gaudentio (ed.), *Bibliotheca Iuridica Medii Aevii,* II, Bolonia 1891, págs. 277-278.

[7] Sobre el tratado de Ragone, véase Rossi, *Clavis,* págs. 12-22, y el artículo de M. P. Sheridan, «Jacopo Ragone and his Rules for Artificial Memory», en *Manuscripta* (publicado por la St. Louis University Library), 1960, págs. 131 y ss. La copia del tratado de Ragone que hay en el British Museum (Additional 10.438) contiene el dibujo de un palacio, que se ha de usar para formar lugares de la memoria.

[8] Marciana, XIV, 292 y ss., 195 *recto*-209 *recto.*

[9] Marciana, VI, 238 y ss., I y ss., «*De memoria artificiali*». Este importante e interesante tratado puede ser anterior al siglo XV, que es la fecha de esta copia. El escritor hace hincapié en que se ha de usar el arte para meditaciones devotas y consolaciones espirituales; él usará, dice, en su arte únicamente «imágenes devotas» e «historias sacras», no fábulas o «*vana phantasmata*» (f. I *recto* y ss.). Parece que considera las imágenes de los santos y sus atributos como imágenes de la memoria que el devoto ha de memorizar en los *loci* de la memoria (f. 7 *verso*).

[10] *Ibid.*, f. I *recto* y ss.

[11] Biblioteca Nacional de Viena, códice 5.395; véase Volkmann, *art. cit.*, págs. 124-131, láms. 115-124.

[12] *Ibid.*, pág. 128, lám. 123.

[13] *Ibid.*, lám. 113. Además de ser (así se supone) notablemente hermosa y de estar coronada, esta dama obedece también a otra regla de la memoria por estar hecha a semejanza de personas conocidas del practicante de la memoria artificial. La faz de

esta imagen de la memoria, dice el escritor del tratado, puede ser recordada como «Margarita, Dorotea, Apolonia, Lucía, Anastasia, Inés, Benigna, Beatriz, u otra virgen cualquiera que conozcas, como Ana, Marta, María, Isabel, etc.». *Ibid.*, pág. 130. Una de las figuras masculinas (lám. 116) lleva el rótulo de «Hermano Otelo», que se puede presumir era inquilino del monasterio, ¡al que uno de sus colegas emplea en su sistema de la memoria!

[14] *Ibid.*, lám. 119.

[15] Segunda edición, Venecia 1485.

[16] Edición de Venecia, 1485, Sig. G 8 *recto.* Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 38.

[17] Br. Mus., Additional 28.805; cf. Volkmann, págs. 145 y ss.

[18] Uno de los diagramas de la memoria del monje inglés (reproducido por Volkmann, lám. 145) es probablemente mágico.

[19] Entre éstos están los de Bolonia, 1492; Colonia, 1506, 1608; Venecia, 1526, 1533; Viena, 1541, 1600; Vicenza, 1600.

[20] La traducción al inglés es de Robert Copland, *The Art of Memory that is otherwise called the Phoenix*, Londres, *c.* 1548. Véase *infra*, pág. 313.

[21] Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, primera edición, 1496; posteriormente, otras muchas ediciones. El arte de la memoria de Pedro de Ravena está en el Lib. III, Tract. II, cap. XXIII.

[22] Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 27, nota. A las copias manuscritas de la obra de Ravena que menciona Rossi se pueden agregar las de Vat. Lat. 5.347, f. 60, y de París, Lat. 8.747, f. I.

[23] Petrus Tommai (Pedro de Ravena), *Phoenix*, ed. de Venecia 1491, sigs. b iii-b iv.

[24] *Ibid.*, sig. c iii *recto.*

[25] Posibles ejemplos son Jodocus Weczdorff, *Ars memorandi nova secretissima*, *c.* 1600, y Nicolas Simon aus Weida, *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig 1510. Volkmann reproduce (láms. 168-171) frontispicios y diagramas de estas obras fuertemente mágicas.

[26] Utilizo la edición de Venecia 1533. Se puede estudiar más agradablemente a Romberch en la traducción al italiano de Lodovico Dolce, respecto a la cual véanse págs. 186-187 y pág. 117.

[27] Romberch, págs. 2 *verso*, 12 *verso*, 14 *recto*, 20 *recto*, 26 *verso*, etc.

[28] *Ibid.*, págs. 17 *recto* y ss., 31 *recto* y ss.

[29] *Ibid.*, pág. 18 *recto* y *verso.* Véase pág. 116.

[30] *Ibid.*, págs. 25 *recto* y ss.

[31] *Ibid.*, pág. 33 *verso.*

[32] *Ibid.*, págs. 35 *recto* y ss.

[33] *Ibid.*, pág. 28 *verso.*

[34] *Ibid.*, págs. 39 *verso* y ss.

[35] Boncompagno, *Rhetorica novissima*, *op. cit.*, pág. 278, «De alphabeto imaginario».

[36] El alfabeto de «objetos» de Publicio en el que se basa uno de los de Romberch lo reproduce Volkmann, lám. 146.

[37] Volkmann, láms. 146-147, 150-151, 179-188, 194, 198. Había otro dispositivo para

formar imágenes de números a partir de objetos; Volkmann, láms. 183-185, 188, 194, reproduce ejemplos de Romberch, Rossellius y Porta.

[38] Cosmas Rossellius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venecia 1579, pág. 119 *verso*.

[39] Petrus Tommai (Pedro de Ravena), *Phoenix*, *op. cit.*, sig. c i *recto*.

[40] Romberch, págs. 82 *verso*-83 *recto*.

[41] Si Romberch hubiese compuesto su propio alfabeto de «pájaros», la A habría sido un *Anser* (véase lám. 6 b); sin embargo, en el texto (pág. 83 *recto*) se afirma que el ave que está en el brazo de la Gramática es un *Aquila*.

[42] Romberch, pág. 84 *recto*.

[43] *Ibid.*, pág. 81 *recto*.

[44] Rossellius, *Thesaurus*, pág. 2 *verso*.

[45] *Ibid.*, pág. 33 *recto*.

[46] *Ibid.*, pág. 22 *verso*.

[47] El códice de Viena 5.393, citado por Volkmann, pág. 130.

[48] Ha quedado establecido que el autor de este libro, Francesco Colonna, era dominico; véase M. T. Casella y G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, Padua 1959, I, págs. 10 y ss.

[49] *De vanitate scientiarum*, cap. X.

[50] Raphael Regius, *Ducenta problemata in totidem institutionis oratoriae Quintiliani depravationes*, Venecia 1491. Va incluido un ensayo sobre «Utrum ars rhetorica ad Herennium Ciceroni falso inscribatur». Cf. la introducción de Marx a su edición del *Ad Herennium*, pág. lxi. Cornificio ha sido frecuente candidato a la autoría, cosa que ahora no se acepta; véase la introducción de Caplan a la edición Loeb, págs. ix y ss.

[51] L. Valla, *Opera*, ed. de Basilea 1540, pág. 510; cf. Marx, *loc. cit.*; Caplan, *loc. cit.*

[52] Véase pág. 75.

[53] Romberch, págs. 26 *verso*, 44 *recto*, etc.

[54] Rossellius, prefacio, pág. I *verso*, etc.

[55] G. Bruno, *Opere latine*, II (i), pág. 251.

[56] *Literary Remains of Albrecht Dürer*, W. M. Conway (ed.), Cambridge 1899, págs. 54-55 (carta con fecha de septiembre, 1506). Debo esta referencia a O. Kurz.

[57] Erasmo, *De ratione studii*, 1512 (en la edición Froben de las *Opera*, 1540, I, pág. 466). Cf. Hajdu, pág. 116; Rossi, *Clavis*, pág. 3. No hace falta decir que Erasmo estaba muy en contra de todos los atajos mágicos que se le pudiesen dar a la memoria, contra la cual amonesta a su ahijado en el Coloquio sobre *Ars notoria*; véase *The Colloquies of Erasmus*, trad. de Craig R. Thompson, Chicago University Press, 1965, págs. 458-461.

[58] F. Melanchton, *Rhetorica elementa*, Venecia 1534, pág. 4 *verso*. Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 89.

Capítulo VI
La memoria renacentista:
el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo

[1] El arte de la memoria entra ahora en una fase en la que recibe las influencias ocultistas del Renacimiento. He bosquejado la tradición hermético-cabalista del Renacimiento, desde Marsilio Ficino y Pico della Mirandola hasta la aparición de Bruno, en los primeros diez capítulos de mi libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* Londres y Chicago 1964. Aunque en ese libro no se menciona a Camillo, se suministra en él el trasfondo de las perspectivas que se expresan en su Teatro de la Memoria. A partir de ahora y en adelante nos referiremos a él con la abreviatura *G. B. and H. T.* Un estudio más amplio de la magia de Ficino y de las bases que tiene en el *Asclepius* hermético se encontrará en D. P Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella,* Warburg Institute, Londres 1958; de aquí en adelante nos referiremos a él con la abreviatura de Walker, *Magic.* La mejor traducción moderna de los tratados herméticos que usa Camillo es la de A. D. Nock y A. J. Festugière, *Corpus Hermeticum,* París 1945 y 1954.

[2] Esta afirmación, que aparece en el artículo «Delminio, Giulio Camillo» de la *Enciclopedia italiana,* no es una exageración.

[3] Dos memorias sobre Camillo se publicaron en el siglo XVIII: F. Altani di Salvarolo, «Memorie intorno alla vita ed opere di G. Camillo Delminio», en *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici,* A. Calogiera y F. Mandelli (eds.), Venecia 1755-1784, vol. XXII; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere... da letterati del Friuli,* Venecia 1760, vol. III, págs, 69 y ss.; cf. también Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana,* VII (4), págs. 1.513 y ss.

[4] E. Garin en *Testi umanistici sulla retorica,* Roma-Milán 1953, págs. 32-35; R. Bernheimer, «Theatrum Mundi», *Art Bulletin,* XXVIII (1956), págs. 225-231; Walker, *Magic,* 1958, págs. 141-142; F. Secret, «Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance; le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence», *Rivista critica di storia della filosofia,* XIV (1959), págs. 418-436 (véase también el libro de F. Secret *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance,* París 1964, págs. 186, 291, 302, 310, 314, 318); Paolo Rossi, «Studi sul lullismo e sull'arte della memoria: I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno», *Rivista critica di storia della filosofia,* XIV (1959), págs. 28-59; Paolo Rossi, *Clavis universalis,* Milán 1960, págs. 96-100. En una conferencia que pronuncié en el Warburg Institute en enero de 1955, mostré una diapositiva del plano del Teatro de Camillo que se reproduce en este libro, y fue comparado con los sistemas de la memoria de Bruno, Campanella y Fludd.

[5] Liruti, pág. 120.

[6] Erasmo, *Epistolae,* P. S. Allen (ed.) y otros, IX, pág. 479.

[7] *Ibid.,* X, págs. 29-30.

[8] Un resumen de lo que se conoce de los pasos de Camillo se encuentra en la nota a Erasmo, *Epist.,* IX, pág. 479.

[9] R. C. Christie, *Etienne Dolet,* Londres 1880, pág. 142.

[10] Véase la nota a Erasmo, *Epist.*, IX, pág. 475. Las citas de Viglius que Cousin toma en relación con el Teatro se encuentran en *Cognati opera*, Basilea 1562, I, págs. 217-218, 302-304, 317-319. Cf. también Secret, *art. cit.*, pág. 420.

[11] Liruti, pág. 129.

[12] G. Betussi, *Il Raverta*, Venecia 1544; G. Zonta (ed.), Bari 1912, pág. 133.

[13] Véase pág. 176.

[14] G. Muzio, *Lettere*, Florencia 1590, págs. 66 y ss.; cf. Liruti, págs. 94 y ss.

[15] *Epist.*, X, pág. 226.

[16] Muzio, *Lettere*, págs. 67 y ss.; cf. Liruti, *loc. cit.*

[17] Bartolomeo Taegio, *La Villa*, Milán 1559, pág. 71.

[18] Tiraboschi, VII (4), pág. 1.523.

[19] El autor de este prefacio, L. Dominichi, dice que publica esta descripción del Teatro «non potendosi anchora scoprire la macchina intera di sí superbo edificio».

[20] G. Camillo, *Tutte le opere*, Venecia 1552; prefacio de Ludovico Dolce. Se publicaron por lo menos otras nueve ediciones de *Tutte le opere* entre los años 1554 y 1584, toda ellas en Venecia. Véase C. W. E. Leigh, *Catalogue of the Christie Collection*, Manchester University Press, 1915, págs. 79-80.

[21] Liruti, pág. 126.

[22] J. M. Toscanus, *Peplus italiae*, París 1578, pág. 85.

[23] *G. B. and H. T.*, págs. 84 y ss.

[24] Muzio, *Lettere*, pág. 73; Liruti, pág. 104; Tiraboschi, *op. cit.*, pág. 1.522.

[25] Las referencias de páginas que respecto a *L'Idea del Theatro* se hallan en este capítulo proceden de la edición florentina. *L'Idea del Theatro* aparece también en todas las ediciones de *Tutte le opere.*

[26] *L'Idea del Theatro*, pág. 14.

[27] Vitruvio, *De architectura*, lib. V, cap. 6. En el plano del Teatro de Camillo hemos dado más anchura a la pasarela central. Camillo no afirma que haya de ser así pero está justificado según los diseños de teatros antiguos. L. B. Alberti en *De re aedificatoria* (Lib. VIII, cap. 7) llama *via regia* a la pasarela central y más ancha.

[28] Véanse además págs. 193-194.

[29] *L'Idea del Theatro*, pág. 9.

[30] *Ibid.*, págs. 10-11.

[31] *Ibid.*, pág. 11.

[32] *Ibid.*, pág. 17. Cf. Homero, *Ilíada*, I, 423-425. Camillo podía tener en el pensamiento la interpretación que da del mito Macrobio, según la cual los dioses que acudieron con Júpiter al banquete de Océano eran los planetas. Véase Macrobio, *Comentario al sueño de Escipión*, Columbia 1952, pág. 218.

[33] *L'Idea del Theatro*, pág. 29. Cf. Homero, *Odisea*, XIII, 102 y ss. La interpretación según la cual la Cueva de las Ninfas aparece como la mezcla de los elementos deriva de Porfirio, *De antro nympharum.*

[34] *L'Idea del Theatro*, pág. 53.

[35] Hesíodo, *El escudo de Hércules*, 230.

[36] *L'Idea del Theatro*, pág. 62.

[37] *Ibid.*, pág. 67.

[38] *Ibid.*, pág. 68.

[39] *Ibid.*, pág. 76.

[40] *Ibid.*, pág. 79 (en el texto está numerado equivocadamente como 71).

[41] *Ibid.*, pág. 81.

[42] Homero, *Ilíada*, 18 y ss. La antigüedad interpretó esta imagen como alegoría de los cuatro elementos; los dos pesos atados a los pies de Juno eran los dos elementos pesados, la tierra y el agua; la propia Juno era el aire; Júpiter era el aire más elevado y ardiente, o éter. Véase F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París 1956, pág. 43.

[43] Respecto a asociaciones y características saturnianas, véase *Saturn and Melancholy*, de R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, Londres 1964.

[44] Éste es el símbolo del tiempo, va asociado a Serapis y lo describe Macrobio; cf. E. Panofsky, «Signum Triciput: Ein Hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance», en *Hercules am Scheidewege*, Berlín 1930, págs. 1-35.

[45] *L'Idea del Theatro*, págs. 11-12.

[46] Véase pág. 265.

[47] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 6 y ss.

[48] *L'Idea del Theatro*, pág. 10. El pasaje va citado según la traducción al latín de Ficino (Ficino, *Opera*, ed. Basilea 1576, pág. 1.837).

[49] Citado según la traducción dada en *G. B. and H. T.*, pág. 23.

[50] *L'Idea del Theatro*, pág. 53.

[51] *Ibid.*, *loc. cit.*

[52] Cita del *Corpus Hermeticum*, XII, «Sobre el intelecto común», en *L'Idea del Theatro*, pág. 51.

[53] Se puede presumir que ha hecho la ascensión gnóstica a través de las esferas hasta llegar a su origen divino. Según Macrobio, las almas descienden por Cáncer, donde beben la copa del olvido del mundo superior, y vuelven a ascender al mundo superior por Capricornio. Véase el plano del Teatro, serie de Saturno, grada de las Gorgonas, «Muchacha ascendiendo por Capricornio»; y serie de la Luna, grada de las Gorgonas, «Muchacha bebiendo la copa de Baco».

[54] *L'Idea del Theatro*, pág. 13.

[55] Secret, *art. cit.*, pág. 422; y Egidio da Viterbo, *Scechina et Libellus de litteris hebraicis*, F. Secret (ed.), Roma 1959, I, Introducción, pág. 13. Otros miembros del círculo del cardenal Egidio da Viterbo, que estaba profundamente interesado en los estudios cabalísticos, fueron Francesco Giorgi, autor del *De harmonia mundi*, y Annius de Viterbo.

[56] *L'Idea del Theatro*, págs. 56-57; cf. *Zohar*, I, 206a; II, 141b; III, 70b, y G. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalén 1941, págs. 236-237.

[57] Camillo, *Tutte le opere*, ed. de Venecia 1552, págs. 42-43.

[58] Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, E. Garin (ed.), Florencia 1942, págs. 157, 159.

[59] *L'Idea del Theatro*, págs. 8-9.

[60] Sobre la magia de Ficino, véase Walker, *Magic*, págs. 30 y ss.; Yates, *G. B. and H. T.*, págs. 62 y ss.

[61] Ficino, *Opera*, *ed. cit.*, págs. 965-975; véase también *De lumine*, *ibid.*, págs. 976-986; y cf. *G. B. and H. T.*, págs. 120, 153.

[62] *L'Idea del Theatro*, pág. 39. El «Gallo y el León» se lo pudo sugerir el *De sacra et magia* de Proclo, en el que se afirma que de estas dos criaturas solares el gallo es la más solar por cuanto canta himnos al sol naciente. Cf. Walker, *Magic*, pág. 37, nota 2. Con el gallo se alude posiblemente al rey de Francia. Cf. Bruno sobre el francés gallo solar, citado en *G. B. and H. T.*, pág. 202.

[63] *G. B. and H. T.*, pág. 154.

[64] *Ibid.*, págs. 155, 208-211.

[65] *L'Idea del Theatro*, pág. 38, en la que se cita *Corpus Hermeticum*, XII.

[66] Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 241-243. Bruno cita el mismo pasaje del *Corpus Hermeticum* XII cuando argumenta en la *Cena de le ceneri* a favor del movimiento de la tierra.

[67] Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 7 y ss.

[68] *L'Idea del Theatro*, págs. 20-21.

[69] Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 49 y ss.

[70] Cf. Walker, *Magic*, págs. 1-24 y *passim*.

[71] Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 75-76.

[72] Giulio Camillo, *Discorso in materia del suo Teatro*, en *Tutte le opere*, *ed. cit.*, pág. 33.

[73] Citado en *G. B. and H. T.*, pág. 37.

[74] Pietro Passi, *Della magic'arte, ouero della Magia Naturale*, Venecia 1614, pág. 21. Cf. Secret, *art. cit.*, págs. 429-430. Uno se pregunta si el excéntrico escultor alemán del siglo XVIII F. X. Messerschmidt, que combinó un intenso culto religioso a Hermes Trismegistos con el estudio intenso de un «viejo libro italiano» sobre la proporción (véase R. y M. Wittkower, *Born under Saturn*, Londres 1963, págs. 126 y ss.), habría recogido alguna tradición que procediese de las academias venecianas.

Capítulo VII
El Teatro de Camillo y el Renacimiento veneciano

[1] Ficino, *Opere*, *ed. cit.*, pág. 616; P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Florencia 1937, I, pág. 39.

[2] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 73 y ss.

[3] Respecto a las diferentes interpretaciones de las Tres Gracias de Ficino, véase E. H. Gombrich, «Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), págs. 32 y ss.

[4] Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, *ed. cit.*, pág. 102.

[5] Respecto al *topos* teatral, véase E. R. Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, Londres 1953, págs. 138 y ss.

[6] Según sugiere Secret, *art. cit.*, pág. 427.

[7] Altani di Salvarolo, pág. 266.

[8] L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, Venecia 1562 (también 1575, 1586).

[9] Véase pág. 117.

[10] Dolce, *Dialogo*, pág. 86 *recto*.

[11] Véase pág. 50.

[12] Rossellius, *Thesaurus*, pág. 113 *recto*.

[13] Otra edición, Vicenza 1600.

[14] Hay un poema latino de Camillo dedicado a Bembo en el que se menciona el Teatro; se encuentra en el manuscrito de París, Lat. 8.139, *item* 20. Para referencias sobre Camillo y Bembo, véase Liruti, págs. 79, 81.

[15] Véase Erasmo, *Epistolae*, IX, 368, 391, 398, 406, 442; X, 54, 98, 125, 130, etc.; y cf. Christie, *Etienne Dolet*, págs. 194 y ss.

[16] Liruti, pág. 78.

[17] Respecto a la academia de Paolini, las *Hebdomades*, y las menciones sobre los tiempos posteriores del Teatro de Camillo, véase Walker, *Magic*, págs. 126-144, 183-185.

[18] *Ibid.*, pág. 126.

[19] F. Paolini, *Hebdomades*, Venecia 1589, págs. 313-314. En relación con estos siete ángeles y potencias, Paolini alude al *De septem secunda deis* de Trithemius, que es un tratado sobre «Cábala práctica», o conjuros.

[20] Walker, *Magic*, págs. 139-140. Walker sugiere que el interés de Paolini por las siete formas de la buena oratoria lo apoyaba Hermógenes (el escritor griego de retórica del siglo I d. C.) y estaba probablemente conectado con la mística del «siete». Camillo había estado también interesado en Hermógenes; véase el *Discorso di M. Giulio Camillo sopra Hermogene*, en *Tutte le opere*, *ed. cit.*, II, págs. 77 y ss.

Paolini hace la observación de que J. C. Scaligero creía en las siete formas de Hermógenes y las mostró «quasi in Theatrum» (*Hebdomades*, pág. 24). Ignoro a qué obra de Scaligero se refiere, pero la observación puede sugerir que Paolini vio al oponente de Erasmo dentro de la escuela mística de los «sietes» en retórica y en memoria.

[21] *Hebdomades*, pág. 27, cita *L'Idea del Theatro*, pág. 14; cf. Walker, pág. 141.

[22] Prefacio de Patrizi al *Discorso* de Camillo sobre Hermógenes (*Tutte le opere*, *ed. cit.*, II, pág. 74). Patrizi elogia también a Camillo en su propia *Retorica* (1562). Respecto a Camillo y Patrizi, véase E. Garin, *Testi umanistici sulla retorica*, Roma-Milán 1953, págs. 32-35.

[23] *Orlando furioso*, XLVI, 12.

[24] Torquato Tasso, *La Cavaletta, overo de la poesia toscana* (*Dialoghi*, E. Raimondi [ed.], Florencia 1958, II, págs. 661-663).

[25] G. Ruscelli, *Imprese illustri*, ed. de Venecia 1572, págs. 209 y ss. Ruscelli afirma que conoció a Camillo (*Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Ve-

necia 1594, pág. 14). Otro discípulo de Camillo fue Alessandro Farra, cuyo *Settenario della humana riduttione*, Venecia 1571, contiene un estudio de la filosofía de la *impresa*.

[26] Achilles Bocchius, *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*, Bolonia 1555, pág. cxxxviii. Uno de los símbolos va dedicado a Camillo.

La *Monas Hieroglyphica* de John Dee (Amberes 1563) es un símbolo compuesto de los siete planetas, basado en el carácter de Mercurio, y se mueve en un plano similar al símbolo bocchiano de Mercurio y a su candelabro de siete brazos. De esta manera, posteriormente, Jacob Böhme meditará herméticamente en las siete formas de su alquimia espiritual.

[27] Vitruvio, *De architectura*, Lib. v, cap. 6.

[28] Vitruvio, *De architectura cum commentariis Danielis Barbari*, ed. de Venecia 1567, pág. 188.

[29] Véase R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute, Londres 1949, pág. 59.

[30] Véase H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, París 1946, págs. 51 y ss.; R. Klein y H. Zerner, «Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne», en *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), Centre National de la Recherche Scientifique, París 1964, págs. 49-60.

Capítulo VIII
El lulismo como arte de la memoria

[1] «The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1964), págs. 115-173; «Ramon Lull and John Scotus Erigena», *ibid.*, XXIII (1960), págs. 1-44. En lo sucesivo haremos referencia a estos artículos con las siglas «The Art of R. L.» y «R. L. and S. E.».

[2] Véase «The Art of R. L.», pág. 162; y T. y J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, Madrid 1939, 1943, I, págs. 534 y ss. Las definiciones que da Agustín de las tres potencias del alma en relación con la Trinidad aparecen en su *De trinitate*.

[3] Al menos en tres ocasiones Llull asistió al capítulo general de los dominicos, con la esperanza de interesar a la Orden en su arte; véase E. A. Peers, *Ramon Lull, A Biography*, Londres 1929, págs. 153, 159, 192, 203.

[4] Llull no usa nunca la voz «Idea» en relación con sus Divinos Nombres o dignidades, sino que es Escoto quien identifica las Ideas platónicas con los creativos Nombres; véase «R. L. and S. E.», pág. 7.

[5] Véase «R. L. and S. E.», págs. 6 y ss.

[6] Véase G. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalén 1941 (2.ª ed., Nueva York 1942). La Cábala española en tiempos de Llull se basaba en los diez Sefirotas y en las veintidós letras del alefato hebreo. Los Sefirotas son «los diez Nombres más comunes de Dios, e integrados forman el Gran Nombre de Dios» (Scholem, pág. 210). Son «los creativos Nombres que Dios hizo entrar en el mundo» (*ibid.*, pág. 212).

La otra base de la Cábala, el alefato hebreo, contiene también los Nombres de Dios. El judío español Abraham Abulafia fue contemporáneo de Llull y adepto de la ciencia cabalista de la combinación de las letras hebreas. Se combinaban entre sí en interminables series de permutaciones y combinaciones que pueden parecer sin sentido actualmente, pero no a Abulafia, que acepta la doctrina cabalista del lenguaje divino como sustancia de la realidad (*ibid.*, pág. 131).

[7] Véase M. Asín Palacios, *Abenmassara y su escuela*, Madrid 1914, y *El Islam cristianizado*, Madrid 1931.

[8] *History of Magic and Experimental Science*, II, pág. 865. Respecto a ilustraciones de los tipos de *rotae* cosmológicas que sugieren las figuras de Llull, véase H. Bober, «An illustrated mediaeval school-book of Bede's *De natura rerum*», *Journal of the Walters Art Gallery*, XIX-XX (1956-1957), págs. 65-97.

[9] Véase «The Art of R. L.», págs. 118 y ss.

[10] *Ibid.*, págs. 115 y ss.

[11] *Ibid.*, págs. 158-159.

[12] Véase «R. L. and S. E.». En este artículo no he logrado identificar los canales por los que realmente pudo llegarle a Llull algún conocimiento del sistema de Escoto, aunque sugería que Honorius Augustoduniensis pudiese ser uno de los intermediarios.

[13] Los esquemas triádicos o correlativos del arte los ha estudiado R. D. F. Pring-Mill, «The Trinitarian World Picture of Ramon Lull», *Romanistisches Jahrbuch*, VII (1955-1956), págs. 229-256. También hay correlativismo en el sistema de Escoto; véase «R. L. and S. E.», págs. 23 y ss.

[14] *Arbre de ciencia*, en Ramón Llull, *Obres Essencials*, Barcelona 1957, I, pág. 829 (la versión catalana de esta obra es más accesible que la latina, por cuanto está publicada en *Obres Essencials*); citado en «The Art of R. L.», págs. 150-151.

[15] *Libri contemplationis in Deum*, en R. Lull, *Opera omnia*, Mainz 1721-1742, X, pág. 530.

[16] *Arbre de ciencia*, en *Obres essencials*, I, pág. 619.

[17] Esta trilogía no ha sido publicada. El manuscrito del *De memoria* que he leído está en París, Bibliothèque Nationale, Lat. 16.116. Paolo Rossi hace algunas otras citas de esta obra en «The Legacy of Ramon Lull in Sixteenth-Century Thought», *Mediaeval and Renaissance Studies*, Warburg Institute, V (1961), págs. 199-202. Otra obra «Árbol» en la que se estudia la memoria es el *Arbre de filosofia desiderat* (publicado en la edición de Palma de las *Obres* de Llull, XVII [1933], ed. S. Galmes, págs. 399-507). Se dice que esta obra de Llull es también una muestra de una proyectada *ars memorativa*; de nuevo aquí el arte de la memoria consiste en memorizar los procedimientos del arte. Cf. Carreras y Artau, I, págs. 534-539; Rossi, *Clavis universalis*, págs. 64 y ss.

[18] Véase «The Art of R. L.», págs. 151-154.

[19] Véase «R. L. and S. E.», págs. 39-40; E. Colomer, *Nikolaus von Kues und Raimund Lull*, Berlín 1961.

[20] Véase «The Art of R. L.», págs. 118-132.

[21] J. Ruysschaert ha publicado pruebas de la difusión de Llull en el entorno de Ficino, «Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni, médecin de Laurent le Magnifique», *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, quinta época, XLVI (1960), págs. 37-65. Parece que el médico de Lorenzo de' Medici tenía un considerable número de manuscritos de Llull en su biblioteca.

[22] Bruno, *Medicina Lulliana* (*Op. lat.*, III, págs. 569-633). Esta obra se basa en el luliano *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*, cuya figura giratoria Bruno elabora. Véase «The Art of R. L.», pág. 167. En el prefacio al *De lampade combinatoria lulliana* (*Op. lat.*, II, ii, pág. 234), Bruno declara que Paracelso tomó de Llull su medicina.

[23] Pico della Mirandola, *Opera omnia*, Basilea 1572, pág. 180; cf. G. G. Scholem, «Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala», en *Essays presented to L. Baeck*, Londres 1954, pág. 164; Yates, *G. B. and H. T.*, págs. 94-96.

[24] Véase Carreras y Artau, II, pág. 201.

[25] Véase P. O. Kristeller, «Giovanni Pico della Mirandola and his Sources», *L'Opera e il Pensiero di Giovanni Pico della Mirandola*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florencia 1965, I, pág. 75; M. Batllori, «Pico e il lullismo italiano», *ibid.*, II, pág. 9.

[26] Sobre la alquimia pseudoluliana, véase F. Sherwood Taylor, *The Alchemists*, Londres 1951, págs. 110 y ss.

[27] Véase «The Art of R. L.», págs. 131-132; «R. L. and S. E.», págs. 40-41.

[28] El *In Rhetoricen Isagoge*, cuya primera edición apareció en París en 1515, es atribuido, en la portada, a «el divino e iluminado eremita Raymundus Lullus». Realmente su autor fue Remigius Rufus, discípulo de Bernardo de Lavinheta, que enseñaba lulismo en la Sorbona. Véanse Carreras y Artau, II, págs. 214 y ss.; Rossi, «The Legacy of Ramon Lull in Sixteenth-Century Thought», págs. 192-194. La obra contiene al final un ejemplo de oración que abarca místicamente el universo entero y la enciclopedia de todas las ciencias.

[29] Se conocen cinco manuscritos del *Liber ad memoriam confirmandam*; dos en Munich (Clm. 10.593, f. 1-4; e *ibid.*, f. 218-221); uno en Roma (Vat. lat. 5.347, f. 68-74); uno en Milán (Ambrosiana, I, 153 inf. f. 35-40); y uno en París (B. N. Lat. 17.820, f. 437-444). Quiero expresar aquí mi agradecimiento al Dr. Stegmuller por haberme suministrado fotocopias de los manuscritos de Munich y el Vaticano.

El *Liber ad memoriam confirmandam* lo publicó Paolo Rossi en 1960 como apéndice a su *Clavis universalis*, págs. 261-270. El texto de Rossi no es del todo satisfactorio por cuanto empleó sólo tres de los manuscritos que se conocen. Con todo, es muy provechoso que haya hecho disponible un texto provisional. Rossi estudia esta obra en *Clavis universalis*, págs. 70-74; y en «The Legacy of R. L.», págs. 203-206.

[30] Los cinco manuscritos fueron leídos «in monasterio Sancti Dominici», cosa que Rossi acepta (*Clavis*, pág. 267). Es sabido empero que Llull no se instaló en el convento de los dominicos de Pisa sino en el convento cisterciense de San Donnino. En los manuscritos más viejos de las obras que Llull escribió en Pisa figura «S. Donnini» como casa en la que los escribió, lo que copistas posteriores corrompieron interpre-

tando «Dominici». Véase J. Tarré, «Los códices lulianos de la Biblioteca Nacional de París», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIV (1941), pág. 162. (Debo esta referencia a J. Hillgarth.)

[31] *Venio igitur... ad memoriam quae quidem secundum Antiquos in capite de memoria alia est naturalis alia est artificialis.* Cuatro de los cinco manuscritos dicen «in capite de memoria», por tanto no se debería relegar al papel de mera nota en calidad de variante que sólo se encuentra en el manuscrito de París (Rossi, *Clavis*, pág. 265).

[32] Rossi, *Clavis*, pág. 265.

[33] *...ut habetur in libro de memoria et reminiscentia per saepissimam reiterationem firmiter confirmatur* (Rossi, *ibid.*, *loc. cit.*). Una referencia específica al *De memoria et reminiscentia* aparece en cuatro de los manuscritos; sólo uno de ellos (el manuscrito de la Ambrosiana) la omite. Las afirmaciones de Rossi al respecto en «The Legacy of R. L.», pág. 205, son confusas.

[34] Véanse págs. 94-96.

[35] Véanse págs. 109 y ss.

[36] *Vida coetània*, en R. Llull, *Obres essencials*, I, pág. 43. Se cita esta historia, traducida al inglés, en Peers, *Ramon Lull*, págs. 236-238. Pertenece a un período de la vida de Llull anterior a su estancia en Pisa.

[37] Bernardo de Lavinheta, *Explanatio compendiosaque applicatio artis Raymundi Lulli*, Lyon 1523; citado a partir de la 2.ª edición en B. de Lavinheta, *Opera omnia quibus tradidit Artis Raymundi Lullii compendiosam explicationem*, H. Alsted (ed.), Colonia 1612, págs. 653-656. Véase Carreras y Artau, II, págs. 210 y ss.; C. Vasoli, «Umanesimo e Simbologia nei primi scritti Lulliani e mnemotecnici del Bruno», en *Umanesimo e simbolismo*, E. Castelli (ed.), Padua 1958, págs. 258-260; Rossi, «The Legacy of R. L.», págs. 207-210.

[38] Cerca del comienzo del tratado se le dice al lector que «vaya al quinto asunto designado por B C D en el libro de los siete planetas (*in libro septem planetarum*) donde tratamos sobre cosas milagrosas y podrás conseguir conocimientos sobre toda entidad natural». Y en el último párrafo se lleva en dos ocasiones de nuevo al lector al libro de los siete planetas, diciéndole que contiene la íntegra llave de la memoria (Rossi, *Clavis*, págs. 262, 266-267). Estas tres referencias al *Liber planetarum* se hallan en los cinco manuscritos. Rossi ha sugerido («The Legacy of R. L.», págs. 205-206) que, aun cuando el *Liber ad memoriam confirmandam* es auténticamente de Llull –pero cuyos manuscritos son todos ellos no anteriores al siglo XVI–, pudo haber sido modificado. Si se ha de prestar atención a tal posibilidad, en mi opinión la modificación no consistiría en la inserción de referencias al libro de los siete planetas. Aspecto constante de las obras de Llull son las referencias que hace de otras obras suyas. Lo que resulta un poco sorprendente son las referencias específicas al *Ad Herennium* y al *De memoria et reminiscentia*; es muy poco corriente que Llull dé referencias de obras que no son suyas. No es, por tanto, un despropósito pensar que estas referencias específicas fuesen añadidas, posiblemente en el círculo de Lavinheta, en alguna revisión del siglo XVI. Aunque las referencias específicas fuesen de hecho una adición posterior, ello no alteraría el tenor de la obra con sus obvias citas del *Ad Herennium* y de Aristóteles.

[39] Ivo Salzinger, «Revelatio Secretorum Artis», en R. Lull, *Opera omnia*, I, pág. 154, Mainz, 1721-1742. Salzinger interpreta que el «quinto asunto» significa el cielo (*coelum*). Ni el *Tractatus de astronomia* ni el *Liber ad memoriam confirmandam* fueron publicados en la edición de Mainz (que nunca se llegó a completar), pero Salzinger cita largos fragmentos de esos libros en su «Revelación» y parece considerarlos fundamentales al Secreto.

[40] En el Renacimiento no se disponía en forma impresa de ninguna de las dos obras pertinentes, pero los manuscritos de Llull circulaban. Lavinheta cita el *Liber ad memoriam confirmandam*. Y, en particular, todo el *Tractatus de astronomia*, con inclusión del pasaje acerca de por qué hay siete planetas; lo cita G. Pirovanus, *Defensio astronomiae*, Milán 1507 (véase «R. L. and S. E.», pág. 30, nota). Así pues, es posible que el *Tractatus de astronomia* haya contribuido a engrosar el coro de la mística del «siete» (véase pág. 191).

[41] He estudiado estos ingeniosos esquemas de las figuras elementales del *Ars demonstrativa* en mi artículo «La teoría luliana de los elementos», *Estudios Lulianos*, IV (1960), págs. 56-63.

[42] Llull menciona la significativa «figura de Salomón» en su *Nova geometria*, K. J. Millas Vallicrosa (ed.), Barcelona 1953, págs. 65-66.

[43] *L'Idea del Theatro*, pág. 18. Sobre el pseudoluliano *Testament*, véase Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, IV, págs. 25-27.

Capítulo IX

Giordano Bruno:
el secreto de las *Sombras*

[1] Este y posteriores capítulos sobre Bruno presuponen algún conocimiento de mi libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, en el que analizo las influencias herméticas que incidieron en Bruno y muestro que Bruno pertenece a la tradición ocultista del Renacimiento. Me referiré siempre al citado libro con las siglas *G. B. and H. T.*

[2] El primero que señaló la influencia de los tratados de la memoria en Bruno fue Felice Tocco, cuyas páginas al respecto, en *Le opere latine di Giordano Bruno*, Florencia 1889, son todavía valiosas.

[3] *Documenti della vita di G. B.*, V. Spampanato (ed.), Florencia 1933, págs. 42-43.

[4] *Ibid.*, págs. 84-85.

[5] *Ibid.*, pág. 72.

[6] *Ibid.*, pág. 77.

[7] G. Bruno, *Opere latine*, Fiorentino (ed.) y otros, Nápoles y Florencia 1879-1891, II (i), págs. 1-77.

[8] *Ibid.*, *op. cit.*, págs. 179-257.

[9] *Ibid.*, II (ii), págs. 73-217.

[10] *Ibid.*, III, págs. 1-258.

[11] *Ibid.*, II (iii), págs. 87-322.

[12] *Ibid.*, II (i), pág. 14. En el texto aparece «Alulidus», que se puede presumir es una mala impresión de Lullus.

[13] Este nombre, sugestivo de «maestro Loro», es quizás una alusión al aprendizaje por medio de la repetición que ahora se anteponía al arte clásico.

[14] *Op. lat.*, II (i), págs. 7-9; cf. *G. B. and H. T.*, págs. 192 y ss.

[15] Véase *G. B. and H. T.*, pág. 365.

[16] En la *Summa Theologiae*, II, II, quaestio 96, articulus I, se suscita el interrogante de si el *Ars notoria* es ilícita, y se responde que es, por ser un arte falso y supersticioso, completamente ilícita.

[17] Véanse págs. 93-94.

[18] Véase pág. 89.

[19] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 251, 272, 379 y ss. En su edición de las obras de Tomás de Aquino, publicada en 1570, el cardenal Cayetano defendía el uso de talismanes; véase Walker, *Magic*, págs. 214-215, 218-219.

[20] Véase *G. B. and H. T.*, pág. 347.

[21] Thorndike ha puesto en evidencia (*History of Magic and Experimental Science*, VI, págs. 418 y ss.) que la magia natural de Porta estaba ampliamente influida por una obra medieval, el *Secreta Alberti*, atribuido a Alberto Magno, aunque probablemente no fuese de él.

[22] G. B. Porta, *Physiognomiae coelestis libri sex*, Nápoles 1603.

[23] G. B. Porta, *De furtivis litterarum notis*, Nápoles 1563.

[24] Ésta era la versión latina de *L'arte del ricordare* que Porta había publicado en Nápoles en 1566. Louise G. Clubb (en *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton 1965, pág. 14) ha sugerido que Porta pretendía proporcionar la mnemónica a los actores.

[25] Véase pág. 148.

[26] Véase Walker, *Magic*, págs. 96-106.

[27] Jacques Gohorry, *De Usu & Mysteriis Notarum Liber*, París 1550, sigs. Ciii *verso*-Civ *recto*. Cf. Walker, pág. 98.

[28] Véase pág. 158.

[29] Respecto a los encantamientos de Circe, véase *G. B. and H. T.*, págs. 200-202.

[30] T. Garzoni, *Piazza universale*, Venecia 1578, capítulo sobre «Professori di memoria».

[31] *Op. lat.*, II (ii), págs. 62, 333.

[32] *Documenti*, pág. 43.

[33] *Ibid.*, pág. 84.

[34] *De vinculis in genere* (*Op. lat.*, III, págs. 669-670). Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 266.

[35] *Op. lat.*, II (ii), pág. 42. No hay nada específico sobre arquitectura en este libro «sobre la arquitectura del arte de Llull». Versa sobre lulismo, pero algunas de las figuras no son figuras lulianas normales. El uso de la voz «arquitectura» que aparece en el título puede querer decir que Bruno considera las figuras lulianas «lugares»

que se han de usar en vez de la arquitectura de un edificio de la memoria. Esta obra tiene conexiones con *Sombras y Circe.*

[36] La multiplicación del Nombre cuatrilítero procedería por múltiplos de cuatro y doce, ninguna de cuyas series arroja por ningún lado un treinta. Hay a este propósito un pasaje en la bruniana *Spaccio della bestia trionfante* (*Dialoghi italiani,* G. Aquilecchia (ed.), 1957, págs. 782-783). Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 269.

[37] K. Preisendanz, *Papyri Graeci Magicae,* Berlín 1931, pág. 32 (debo a E. Jaffé esta referencia).

[38] Thorndike menciona estos «treinta», *History of Magic and Experimental Science,* I, págs. 364-365.

[39] El original, escrito a mano por Dee, está en MS. Sloane 3.191, ff. 1-13; una copia, de Ashmole, está en MS. Sloane 3.678, ff. 1-13. La *Steganographia* no fue impresa hasta 1606, pero era ampliamente conocida por manuscritos; véase Walker, *Magic,* pág. 86. Respecto al extracto que de ella hizo Bruno, véase *Op, lat.*, III, págs. 496 y ss.

[40] Sobre las imágenes de los decanos, véase *G. B. and H. T.*, págs. 45-48. En ese libro se reproducen, lám. 1, las representaciones de los decanos de Artes del Palazzo Schifanoia.

[41] E. C. Agrippa, *De occulta philosophia,* II, 37. Respecto a las variantes, véase *G. B. and H. T.*, pág. 196, nota 3.

[42] *De occulta philosophia,* II, 37-44. Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 196.

[43] *Ibid.*, II, 46. Cf. *G. B. and H. T., loc. cit.*

[44] L. Reymann, *Nativität-Kalendar,* Nüremberg 1515; reproducido en A. Warburg, *Gesammelte Schriften,* Leipzig 1932, II, lám. LXXV.

[45] Bruno, *Op. lat.,* II (i), pág. 9; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 193.

[46] Véase *G. B. and H. T.*, pág. 197.

[47] *Op. lat.,* II (i), pág. 9.

[48] *Ibid.*, págs. 51-52.

[49] *Ibid.*, pág. 46.

[50] *Ibid.*, págs. 77-78.

[51] *Ibid.*, pág. 132.

[52] *Ibid.*, pág. 129.

[53] *Ibid.*, pág. 124.

[54] *Ibid.*, págs. 124-125.

[55] *Ibid.*, pág. 126.

[56] *Ibid., loc. cit.*

[57] *Ibid.*, pág. 127.

[58] *Ibid., loc. cit.*

[59] *Ibid.*, págs. 127-128.

[60] *Ibid.*, pág. 128.

[61] *Ibid., loc. cit.*

[62] *Ibid., loc. cit.*

[63] Hay además otra lista de imágenes en *Sombras,* de treinta imágenes mitológicas

que comienzan con Licaón y terminan con Glauco (págs. 107-108). Estas figuras llevan letras según las treinta divisiones de las ruedas, y han de girar en las ruedas, pero sólo hay 30, no 150, como es el caso de las listas de los sistemas principales. Supongo, por tanto, que constituyen un sistema separado, a semejanza de las Treinta Estatuas del *Estatuas* (véanse págs. 346-347).

[64] Véase *G. B. and H. T.* en relación con la creencia de Bruno en la religión «egipcia» o hermética.

[65] Véase pág. 187.

[66] Los «signos, *notae,* caracteres y sellos» tienen este alto grado de potencia; Bruno se refiere a la perdida *Clavis Magna* para más información, *Op. lat.*, II (i), pág. 62.

[67] Cerca del comienzo del *Ars memoriae* dice que recibimos las ideas eternas «como un influjo a través del medio de las estrellas» (*ibid.*, pág. 58). El pasaje es reminiscente del *De vita coelitus comparanda* de Ficino.

[68] Según aparece en el diagrama, *Op. lat.*, II (i), pág. 123. No he intentado representar en mi plano este refinamiento.

[69] *G. B. and H. T.*, págs. 450 y ss.

[70] *Op. lat.*, II (i), pág. 20. La cita procede del *Cantar de los Cantares*, II, 3.

[71] *Op. lat.*, II (i), págs. 22-23.

[72] *Ibid.*, págs. 23-24.

[73] *Ibid.*, pág. 25.

[74] *Ibid.*, págs. 25-26.

[75] *Ibid.*, pág. 27.

[76] *Ibid.*, págs. 27-28.

[77] *Ibid.*, págs. 28-29.

[78] *Ibid.*, pág. 45.

[79] *Ibid.*, pág. 46.

[80] *Ibid.*, *loc. cit.*

[81] *Ibid.*, pág. 47.

[82] *Ibid.*, *loc. cit.*

[83] *Ibid.*, págs. 47-48.

[84] *Ibid.*, pág. 48.

[85] *Ibid.*, pág. 49.

[86] *Ibid.*, págs. 51-52.

[87] *G. B. and H. T.*, págs. 193-194.

[88] *Dialoghi italiani, op. cit.*, pág. 329; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 248.

[89] *Dialoghi italiani, op. cit.*, pág. 778; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 249.

[90] *Dialoghi italiani, op. cit.*, págs. 1.123-1.126; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 278.

[91] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 195, 197, etc.

Capítulo x

El ramismo como arte de la memoria

[1] Véase W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700,* Princeton 1956, págs. 64 y ss.

[2] Particularmente por W. J. Ong, *Ramus; Method and the Decay of Dialogue,* Harvard University Press, 1958; Howell, *Logic and Rhetoric,* págs. 146 y ss.; R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery,* Chicago 1947, págs. 331 y ss.; Paolo Rossi, *Clavis universalis,* Milán 1960, págs. 135 y ss.; Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method,* Columbia University Press, 1960, págs. 129 y ss.

[3] Ong, *Ramus,* pág. 280.

[4] Rossi, *Clavis,* pág. 140.

[5] P. Ramus, *Scholae in liberales artes, Scholae rhetoricae,* Lib. XIX (ed. de Basilea 1578, col. 309). Cf. Quintiliano, *Institutio oratoria,* XI, ii, 36.

[6] *Ramus,* págs. 307 y ss.

[7] *Ibid.,* pág. 311.

[8] F. Saxl, «A spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* v (1942), págs. 82 y ss.

[9] Véanse págs. 143-144 y lám. 6 a.

[10] Véase pág. 145.

[11] P. Ramus, *Dialecticae institutiones,* París 1943, pág. 57; reproducido en Ong, *Ramus,* pág. 181.

[12] Ong, *Ramus,* pág. 194.

[13] *Dialect. inst., op. cit.,* págs. 57 *verso*-58 *recto.*

[14] P. Ramus, *De religione Christiana,* ed. de Frankfurt 1577, págs. 114-115.

[15] Howell, *Logic and Rhetoric,* págs. 166 y ss.

[16] Llull, *Liber ad memoriam confirmandam,* Rossi (ed.), en *Clavis universalis,* pág. 262.

[17] La génesis del epítome ramista podría encontrarse en los manuscritos lulianos y en sus esquemas fuertemente encuadrados. Ejemplos de tales diseños pueden verse en el compendio de lulismo de Thomas Le Myesier (París, Bibl. Nat., Lat. 15.450; a propósito de éste véase mi artículo «The Art of R. L.», pág. 172). Tales diseños lulistas, con sus series de cuadros (por ejemplo, el de París, Lat. 15.450, f. 99 *verso*), producen una impresión muy similar al encuadrado epítome ramista, por ejemplo el epítome de lógica, que está reproducido en Ong, *Ramus,* pág. 202.

[18] Véase pág. 191.

[19] Véase Ong, *Ramus,* págs. 231 y ss.

[20] Respecto a Saturno y Camillo, véase F. Secret, «Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance; le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence», *Rivista critica di storia della filosofia,* XIV (1959), págs. 420-421.

[21] Betussi (*Raverta,* edición Zonta, pág. 57) asocia la *Tipocosmia* de Citolini con el Teatro de Camillo. Otros hacen la áspera acusación de que Citolini robó a Camillo; para referencias sobre esto véase Liruti, III, págs. 130, 133, 137 y ss. La *Tipocosmia* fue

publicada en Venecia en 1561. Citolini llegó a Inglaterra como exiliado protestante con cartas de recomendación de Sturm (véase L. Fessia, *A. Citolini, esule italiano in Inghilterra,* Milán 1939-1940). El «pobre gentilhombre italiano» mencionado por Bruno al que había roto una pierna la rudeza de las turbas londinenses era Citolini (véase G. Bruno, *La Cena de le ceneri,* Aquilecchia [ed.], Turín 1955, pág. 138).

[22] *Prisca theologia* fue el término que usó Ficino para designar la sabiduría de los sabios antiguos como Hermes Trismegistos. Consideraba que tal «prístina teología» era una corriente de sabiduría que descendía de Hermes y otros hasta por fin llegar a Platón; véase D. P. Walker, «The *Prisca Theologia* in France», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XVII (1954), págs. 204 y ss.; Yates, *G. B. and H. T.*, págs. 14 y ss. La mente de Ramus se mueve sobre líneas análogas, si bien considera que Prometeo es el prístino dialéctico cuya sabiduría descendió hasta Sócrates.

[23] P. Ramus, *Aristotelicae animadversiones,* París 1543, págs. 2 *recto*-3 *verso.*

[24] *Dialect. inst., op. cit.*, págs. 37 y ss.; véase Ong, *Ramus,* págs. 189 y ss.

Capítulo XI
Giordano Bruno:
el secreto de los *Sellos*

[1] Respecto al título completo, véase pág. 223. *Sellos* se encuentra en Giordano Bruno, *Op. lat.*, II (ii), págs. 69-217.

[2] Véase G. Aquilecchia, «Lo stampatore londinese di Giordano Bruno», en *Studi di Filologia Italiana,* XVIII (1960), págs. 101 y ss.; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 205.

[3] Bruno, *Op. lat.*, II (i), págs. 211-257.

[4] He estudiado estos encantamientos, que se basan en el *De occulta philosophia* de Agrippa, en *G. B. and H. T.*, págs. 199-202.

[5] Biblioteca Nazionale, II, I, 13. Me he referido a este manuscrito señalando la similaridad que tiene el método que emplea con el que Bruno emplea en *Sellos,* en mi artículo «The Ciceronian Art of Memory», en *Medioevo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi,* Florencia 1955, pág. 899. Cf. también Rossi, *Clavis universalis,* págs. 290-291.

[6] Manuscrito citado, f. 5.

[7] *Ibid.,* f. 6.

[8] *Ibid.,* f. 16.

[9] *Ibid.,* f. 33.

[10] *Ibid.,* f. 35.

[11] *Ibid.,* f. 40 *verso.*

[12] *Ibid.,* f. 40.

[13] *Ibid.,* f. 46.

[14] *Ibid.,* f. 47.

[15] El *Ars reminiscendi* no aparece junto a *Sellos* en *Op. lat.*, II (ii) por habérsela adjuntado a *Circe* en un tomo anterior, *Op. lat.*, II (i), págs. 211-257.

[16] *Op. lat.*, II (i), págs. 221 y ss.
[17] *Ibid.*, pág. 224.
[18] Véanse págs. 135-136.
[19] *Op. lat.*, II (i), págs. 241-246.
[20] *Ibid.*, pág. 251. Véase pág. 149.
[21] *Ibid.*, págs. 229-231.
[22] *Ibid.*, pág. 251.
[23] *Op. lat.*, II (ii), págs. 79-80, 121-122.
[24] *Ibid.*, págs. 80, 121-122.
[25] *Ibid.*, págs. 81, 123-124.
[26] *Ibid.*, pág. 124; cf. *Sombras, Op. lat.*, II (i), pág. 28.
[27] *Op. lat.*, II (ii), págs. 81-82, 124-127.
[28] *Ibid.*, págs. 82, 127-128.
[29] *Ibid.*, pág. 85.
[30] *Ibid.*, pág. 134.
[31] *Ibid.*, pág. 129.
[32] *Ibid.*, págs. 83-84, 130-131.
[33] Véase pág. 142.
[34] *Op. lat.*, II (ii), págs. 84, 132-133.
[35] *Ibid.*, pág. 139.
[36] *Ibid.*, págs. 86-87, 140-141.
[37] *Ibid.*, págs. 87-88, 141.
[38] *Ibid.*, págs. 88, 141-143.
[39] *Ibid.*, págs. 90-91, 145-146.
[40] *Ibid.*, págs. 92-93, 147.
[41] *Ibid.*, págs. 95-96, 148-149.
[42] *Ibid.*, págs. 96-97, 150-151.
[43] *Ibid.*, págs. 98-99, 151-152.
[44] *Ibid.*, págs. 100-106, 153-160.
[45] *Ibid.*, pág. 133.
[46] *Ibid.*, *loc. cit.*
[47] Véase pág. 48.
[48] «Intelligere est phantasmata speculari», *Op. lat.*, II (ii), pág. 133.
[49] Véanse págs. 91-92.
[50] *Op. lat.*, II (ii), pág. 135.
[51] *Ibid.*, págs. 129-130.
[52] Véanse págs. 168 y ss.
[53] *Op. lat.*, II (ii), pág. 91. Bruno se refiere aquí al *De auditu kabbalistico.*
[54] *Ibid.*, pág. 161.
[55] *Ibid.*, pág. 162.
[56] *Ibid.*, pág. 163.
[57] *Ibid.*, pág. 165.

[58] Respecto a estas palabras de Agrippa y su influenca en Bruno, véase *G. B. and H. T.*, págs. 135-136, 239-240.

[59] Véase Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, págs. 11 y ss.; Rossellius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, págs. 138 y ss., en el que también aparece un diagrama de cabeza humana en el que se ven las facultades. Otro tratado en el que figura el diagrama de la psicología de las facultades es el *Ars memorativa* de G. Leporeus, París 1520 (lo reproduce Volkmann, *Ars memorativa*, lám. 172).

[60] *Op. lat.*, II (ii), págs. 172 y ss.

[61] Sobre la confusión de Bruno a este propósito, véase *G. B. and H. T.*, págs. 335-336.

[62] *Op. lat.*, II (ii), págs. 174 y ss. Bruno cita aquí el virgiliano *mens agitat molem* (*Eneida* VI, 727).

[63] Alude a esto en un lenguaje muy abstruso, *ibid.*, pág. 166.

[64] *Ibid.*, págs. 167 y ss.

[65] Bruno, *Dialoghi italiani*, Aquilecchia (ed.), pág. 969.

[66] *Op. lat.*, II (ii), págs. 180 y ss.

[67] *G. B. and H. T.*, págs. 271 y ss.

[68] *Op. lat.*, II (ii), págs. 190-191.

[69] *Ibid.*, pág. 181.

[70] *Ibid.*, págs. 195 y ss.; cf. *G. B. and H. T.*, págs. 272-273.

[71] *Op. lat.*, II (ii), págs. 199 y ss.

[72] En Howell, *Logic and Rhetoric in England*, págs. 86-90, 95-98, se encuentran citas de Hawes y del *Mirrour* de Caxton acerca del arte de la memoria, y de la traducción de Pedro de Ravena hecha por Copland.

[73] Cf. Howell, pág. 143. La primera edición del *The Castel of Memorie* apareció en 1562. En lo principal es un tratado médico, al igual que su original; incluye una sección sobre memoria artificial al final.

[74] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 210 y ss., etc.; y véanse págs. 333, 370-371.

[75] Respecto al temprano tratado de la memoria de Thomas Bradwardine, véase pág. 129, nota 2. Se rumoreó que Roger Bacon escribió un tratado de *ars memorativa*, pero no se ha descubierto hasta la fecha (véase H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters*, Viena 1936, págs. 69-70).

[76] Véanse págs. 118-121.

[77] Véase *G. B. and H. T.*, pág. 151.

[78] *Ibid.*, págs. 148 y ss., 187 y ss., etc.

[79] En la Biblioteca Bodleiana de Oxford (Digby MS. 197) hay una copia del *Ars demonstrativa* de Llull que transcribió Dee. En el catálogo de la biblioteca de Dee están registradas varias obras lulianas y pseudolulianas. Véase J. O. Halliwell, *Private Diary of Dr. John Dee and Catologue of his Library of Manuscripts*, Londres, Camden Society, 1842, págs. 72 y ss.

[80] Reproducida en *G. B. and H. T.*, lám. 15 (a).

[81] Véase capítulo VII, nota 26.

[82] *Op. lat.*, II (ii), pág. 160.

[83] Respecto a la conexión que tuvo Bruno con Mauvissière y Enrique III, y sobre su misión político-religiosa, véase *G. B. and H. T.*, págs. 203-204, 228-229, etc.

[84] Véase *ibid.*, págs. 205-206, donde se cita el discurso que Bruno dirigió a los doctores de Oxford precediendo a *Sellos.*

Capítulo XII
Conflicto entre las memorias bruniana y ramista

[1] Prefiero conservar la pronunciación que Dicson daba a su propio apellido, antes que modernizarla.

[2] Se da cuenta de la controversia en J. L. McIntyre, *Giordano Bruno,* Londres 1903, págs. 35-36, y en D. Singer, *Bruno, His Life and Thought,* Nueva York 1950, págs. 38-40. En relación con nuevas informaciones sobre la vida de Dicson y con valiosas sugerencias en torno a la controversia, véase John Durkan, «Alexander Dickson and S. T. C. 6823», *The Bibliothek,* Glasgow University Library, III (1962), págs. 183-190. El análisis de la controversia que se hace en este capítulo confirma la indicación de Durkan en la que se identifica a William Perkins en las siglas «G. P.».

Alexander Dicson era natural de Errol, Escocia, de ahí que Bruno lo llamase «Dicsono Arelio». Según las trazas de Dicson que Durkan encontró en varios documentos de Estado, parece que fue un agente político secreto. Murió en Escocia en torno a 1604.

[3] Los títulos completos de las cuatro obras de la controversia son: Alexander Dicson, *De umbra rationis,* impresa por Thomas Vautrollier, Londres 1583-1584; «Heius Scepsius» (*i. e.* A. Dicson), *Defensio pro Alexandro Dicsono,* impresa por Thomas Vautrollier, Londres 1584; «G. P. Cantabrigiensis», *Antidicsonus* y *Libellus in quo dilucide explicatur impia Dicsoni artificiosa memoria,* impreso por Henry Middleton, Londres 1584; «G. P. Cantabrigiensis», *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia* y *Admonitiuncula ad A. Dicsonum de Artificiosae Memoriae, quam publice profitetur, vanitate,* impreso por Robert Waldegrave, Londres 1584.

No es el aspecto menos curioso de la polémica el que las obras antirramistas de Dicson fuesen impresas por el hugonote Vautrollier, que fue quien imprimió las primeras obras ramistas que se publicaron en Inglaterra (véase Ong, *Ramus,* pág. 301).

[4] Dicson, *De umbra rationis,* págs. 38 y ss.

[5] *Ibid.*, págs. 54, 62, etc.

[6] *Ibid.*, págs. 69 y ss.

[7] *Ibid.*, pág. 61.

[8] Véanse págs. 224-225, y *G. B. and H. T.*, págs. 192-193.

[9] Véanse págs. 58-59.

[10] Durkan es quien lo ha sugerido, *art. cit.*, págs. 184-185.

[11] Véanse págs. 265-266.

[12] *De umbra rationis,* pág. 5.

[13] *Corpus Hermeticum*, Nock-Festugière (ed.), II, págs. 200-209; cf. *G. B. and H. T.*, págs. 28-31.

[14] *De umbra rationis*, págs. 6-8. La insistencia en las formas bestiformes de los hombres a los que no ha regenerado la experiencia hermética puede tener alguna conexión con la *Circe* de Bruno, donde la magia de Circe parece ser interpretada como moralmente provechosa con vistas a poner en evidencia los caracteres bestiformes de los hombres (véase *G. B. and H. T.*, pág. 202).

[15] *De umbra rationis*, pág. 21.

[16] *Corpus Hermeticum*, *op. cit.*, I, págs. 49-53.

[17] *De umbra rationis*, pág. 28.

[18] La antítesis Troya-Grecia es, por supuesto, de origen virgiliano.

[19] *Corpus Hermeticum*, *op. cit.*, II, pág. 232.

[20] El tratado XVI del *Corpus Hermeticum* no estaba incluido en la traducción latina de Ficino de los catorce primeros tratados que probablemente Dicson usaba. Fue publicado por primera vez, en traducción latina, por Lazzarelli en 1507. He sugerido (*G. B. and H. T.*, págs. 263-264) que Bruno conocía este tratado.

[21] Sobre el extraordinario *Crater Hermetis* de Lazzarelli, véase Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, págs. 64-72; *G. B. and H. T.*, págs. 171-172, etc.

[22] En el arte de la memoria que acompaña a los diálogos, Dicson afirma que al «de Chius», es decir, Simónides de Ceos, se le atribuye falsamente que fue el inventor del arte, que tiene su procedencia y origen en Egipto. «Y si se lo separa de Egipto no puede efectuar nada.» Agrega que los druidas pudieron conocerlo (*De umbra rationis*, pág. 37).

[23] *Antidicsonus*, dedicatoria a Thomas Moufet.

[24] *Ibid.*, pág. 17.

[25] *Ibid.*, pág. 19.

[26] *Ibid.*, pág. 20.

[27] *Ibid.*, pág. 21.

[28] *Ibid.*, pág. 29.

[29] *Ibid.*, págs. 29-30. Cf. Ramus, *Scholae in liberales artes*, ed. de Basilea 1578, col. 773 (*Scholae dialecticae*, lib. XX).

[30] *Antidicsonus*, pág. 30; cf. Ramus, *Scholae*, *op. cit.*, col. 191 (*Scholae rhetoricae*, lib. I).

[31] *Antidicsonus*, *loc. cit.*; cf. Ramus, *op. cit.*, col. 214 (*Scholae rhetoricae*, lib. 3).

[32] *Antidicsonus*, pág. 45.

[33] Véase pág. 136.

[34] H. Buschius, *Aureum reminiscendi... opusculum*, Colonia 1501.

[35] *Libellus de memoria*, págs. 3-4 (dedicatoria a John Verner).

[36] Las páginas del *Admonitiuncula* que siguen al *Libellus* no están numeradas. Este pasaje se encuentra en Sig. C 8 *verso* del *Admonitiuncula*.

[37] *Libellus: Admonitiuncula*, Sig. E i.

[38] Cf. Durkan, *art. cit.*, pág. 183.

[39] W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England*, págs. 206-207.

[40] W. Perkins, *Prophetica sive de sacra et unica ratione concionandi tractatus*, Cambridge 1592, Sig. F viii *recto.*

[41] W. Perkins, *Works*, Cambridge 1603, pág. 811.

[42] *Ibid.*, pág. 830.

[43] *Ibid.*, pág. 833.

[44] *Ibid.*, pág. 716.

[45] *Ibid.*, pág. 830.

[46] *Ibid.*, pág. 841.

[47] *Dialoghi italiani, op. cit.*, pág. 47. Bruno dice esto en la *Cena de le ceneri*, publicada en 1584.

[48] *G. B. and H. T.*, págs. 205-211, págs. 235 y ss., etc.

[49] *Dialoghi italiani, op. cit.*, págs. 176-177.

[50] Como lo sugiere D. Singer, *Bruno*, pág. 39, nota.

[51] *Dialoghi italiani, op. cit.*, pág. 194.

[52] *Ibid.*, pág. 201.

[53] *Ibid.*, *loc. cit.*

[54] *Ibid.*, págs. 209-210; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 210.

[55] *Dialoghi italiani, op. cit.*, pág. 214.

[56] *Ibid.*, pág. 260.

[57] *Ibid.*, págs. 227-228.

[58] *Ibid.*, pág. 232.

[59] *Ibid.*, págs. 242 y ss.

[60] *Ibid.*, págs. 272-274.

[61] *Ibid.*, pág. 279.

[62] *Ibid.*, pág. 340.

[63] *Ibid.*, págs. 342 y ss.

[64] Thomas Watson, *Compendium memoriae localis*, sin lugar ni fecha de publicación, prefacio. El *S. T. C.* conjetura que la fecha de publicación fue el año 1585 y que el impresor fue Vautrollier.

Hay una copia manuscrita de la obra de Watson en el British Museum, Sloane 3.751.

[65] Cf. Howell, *Logic and Rhetoric in England*, págs. 204 y ss.

[66] *Calendar of State Papers, Scottish*, X (1589-1593), pág. 626; citado por Durkan, *art. cit.*, pág. 183.

[67] *Commentationes autem meas his de rebus lucubratas, tuo inprimis nomine armatas apparere volui; quod ita sis ab omni laude illustris, ut Scepsianos impetus totamque Dicsoni scholam efferuescentem in me atque erumpentem facile repellas*, *Antidicsonus*, carta a Thomas Moufet, Sig. A 3 *recto.*

[68] Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, E. S. Shuckburgh (ed.), Cambridge University Press, 1905, pág. 36.

[69] Platt, *Jewell House*, pág. 81.

[70] *Ibid.*, pág. 82.

[71] *Ibid.*, pág. 83.

[72] Véase J. van Dorsten, *Thomas Basson 1555-1613*, Leiden 1961, pág. 79.

[73] *Ibid.*, págs. 65 y ss.

[74] *Ibid.*, págs. 16 y ss.

[75] Catálogo de manuscritos de la biblioteca del noveno conde de Northumberland, en Alnwick Castle.

[76] Véase A. Nowicki, «Early Editions of Giordano Bruno in Poland», *The Book Collector*, XIII (1964), pág. 343.

[77] Martín del Río, *Disquisitionum Magicarum, Libri Sex*, Lovaina 1599-1600, ed. de 1679, pág. 230.

Capítulo XIII
Giordano Bruno: últimas obras sobre la memoria

[1] Sobre la segunda visita de Bruno a París, véase *G. B. and H. T.*, págs. 291 y ss.

[2] *Camoeracensis Acrotismus*, en G. Bruno, *Op. lat.*, I (i), págs. 53 y ss. Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 298 y ss.

[3] *Op. lat.*, I (iv), págs. 129 y ss. El libro fue publicado en París «ex Typographia Petri Cheuillot, in vico S. Ioannis Lateranensis, sub Rosa rubra», y está dedicado a Piero del Bene, abad de Belleville. Sobre la significación de esta dedicatoria, véase *G. B. and H. T.*, págs. 303 y ss.

[4] Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, págs. 7 *verso*-8 *recto*.

[5] *Op. lat.*, I (iv), págs. 137 y ss.

[6] *Ibid.*, pág. 139.

[7] *Ibid.*, pág. 136.

[8] El discípulo de Bruno, Jerónimo Besler, copió en Padua, 1591, el *Lampas triginta statuarum*, y se encuentra en la colección de escritos del manuscrito Noroff, que fue publicado por vez primera en la edición de 1891 de las obras latinas (*Op. lat.*, III, págs. 1 y ss.). Cf. *G. B. and H. T.*, págs. 307 y ss.

[9] *Op. lat.*, III, págs. 16 y ss.

[10] *Ibid.*, págs. 63-68.

[11] *Ibid.*, págs. 68-77.

[12] *Ibid.*, págs. 97-102.

[13] *Ibid.*, págs. 106-111.

[14] *Ibid.*, págs. 151 y ss.

[15] *Ibid.*, págs. 140-150.

[16] *Ibid.*, págs. 8-9.

[17] Véase *G. B. and H. T.*, pág. 310.

[18] Puede hallarse en este punto una interesante anticipación del uso baconiano de la mitología como vehículo que porta una filosofía antiaristotélica; véase Paolo Rossi, *Francis Bacon*, trad. de S. Rabinovitch, Londres 1968, págs. 207 y ss.

[19] Los títulos de estas obras, *De lampade combinatoria lulliana* y *De progressu et lampade venatoria logicorum,* tienen conexión obvia con el título *Lampas triginta statuarum.* Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 307.

[20] *Op. lat.*, II (i), pág. 107. Véase capítulo IX, nota 63.

[21] *Op. lat.*, II (iii), págs. 85 y ss. Cf. *G. B. and. H. T.*, págs. 325 y ss.

[22] El *De immenso, innumerabilibus et infigurabilibus*; el *De triplici minimo et mensura*; el *De monade numero et figura.* La imaginería de estos poemas se conecta con *Estatuas* e *Imágenes* de maneras demasiado complejas como para investigarlas aquí.

[23] *Op. lat.*, II (iii), pág. 95.

[24] *Ibid.*, pág. 121.

[25] *Ibid.*, pág. 113.

[26] *Ibid.*, pág. 188.

[27] *Ibid.*, págs. 200 y ss.

[28] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 326 y ss.

[29] Véase pág. 301.

[30] Campanella escribió la *Città del Sole* hacia 1602, cuando se encontraba en las prisiones que la Inquisición tenía en Nápoles. Fue publicada por vez primera en versión latina en el año 1623. Respecto a la Ciudad del Sol y sus afinidades con las ideas de Bruno, véase *G. B. and H. T.*, págs. 367 y ss.

[31] Véase Tommaso Campanella, *Lettere,* V. Spampanato (ed.), Bari 1927, págs. 27, 28, 160, 194 y L. Firpo, «Lista dell'opere di T. Campanella», *Rivista di Filosofia,* XXXVIII (1947), págs. 213-229. Cf. Rossi, *Clavis universalis,* pág. 126; *G. B. and H. T.*, págs. 394-395.

[32] *Op. lat.*, II (iii), pág. 103. Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 335.

[33] Sobre Schenkel, véase el artículo de la *Biographie universelle, sub. nom.*, y en la *Encyclopaedia Britannica,* el artículo «Mnemonics»; Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters,* págs. 122-124; Rossi, *Clavis universalis,* págs. 128, 154-155, 250, etc.

[34] Parece que hubo un gran interés por revivir el arte de la memoria en los Países Bajos católicos, a juzgar por la apasionada oración que a favor del arte de Simónides se hiciese en Lovaina en el año 1560 y se publicase como obra de N. Mameranus, *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda,* Bruselas 1561.

[35] L. Schenkel, *Le Magazin des Sciences,* París 1623.

[36] *Eisagoge, seu introductio facilis in praxim artificiosae memoriae,* Lyon 1619.

[37] Rossi toma nota de las menciones que Paepp hace de Bruno, *Clavis universalis,* pág. 125 (citando un artículo de N. Badaloni). Véase también Rossi, «Note Bruniane», *Rivista critica di storia della filosofia,* XIV (1959), págs. 197-203.

[38] *Eisagoge,* págs. 36-113; *Crisis,* págs. 12-13, etc.

[39] *Schenkelius detectus,* pág. 21.

[40] *Crisis,* págs. 26-27.

[41] Véase pág. 177. También alude a él Alexander Dicson.

[42] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 312-313, 320, 345, 411, 414.

[43] Véase *ibid.*, págs. 274, 414-416.

[44] Douglas Knoop y G. P. Jones, *The Genesis of Freemasonry,* Manchester University Press, 1947, prefacio, pág. v.

[45] *Allgemeine und General Reformation der gantzen weiten Welt. Beneben der Fama Fraternitas, des Löblichen Ordens des Rosencreutzes,* Cassel 1614.

[46] Véanse las ilustraciones en Bernard E. Jones, *Freemasons' Book of the Royal Arch,* Londres 1957.

Capítulo XIV

El arte de la memoria y los diálogos italianos de Bruno

[1] Como ya he indicado (véase pág. 347), dejo sin estudiar los poemas latinos de Bruno, publicados en Alemania, a los que también se podría investigar en relación con los sistemas de la memoria, y que usarían la versión de los *Treinta Sellos* que Bruno publicó en Alemania.

[2] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 235 y ss.

[3] La casa de Greville estaba realmente en Holborn. Se ha sugerido que podría estar alojado cerca de Whitehall, o que Bruno pensaba realmente en el palacio; véase W. Boulting, *Giordano Bruno,* Londres 1914, pág. 107.

[4] Bruno, *Dialoghi italiani,* Aquilecchia (ed.), págs. 26-27. En la primera versión de este pasaje se afirma explícitamente que los dos que fueron a buscar a Bruno eran Florio y Gwinne; véase Bruno, *La cena de le ceneri,* G. Aquilecchia (ed.), Turín 1955, pág. 90, nota.

[5] *Dialoghi italiani,* págs. 55-56.

[6] *Ibid.,* pág. 63.

[7] *Documenti della vita di Giordano Bruno,* Spampanato (ed.), pág. 121.

[8] Véase pág. 299.

[9] *Dialoghi italiani,* pág. 26.

[10] *Ibid.,* pág. 69.

[11] Véanse págs. 332-333.

[12] Véanse págs. 296-298.

[13] *Dialoghi italiani,* pág. 171.

[14] Cf. mi artículo «The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's *De gli eroici furori* and in the Elizabethan Sonnet Sequences», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* VI (1943), págs. 101-121; y *G. B. and H. T.*, págs. 275 y ss.

[15] *Dialoghi italiani,* pág. 1.091; cf. *G. B. and H. T.*, pág. 281.

[16] *G. B. and H. T.*, pág. 218.

[17] Romberch, *Congestorium artificiose memorie,* pág. 25 *recto.* Véanse págs. 137 y ss.

[18] *Dialoghi italiani,* págs. 561 y ss.; *The Expulsion of the Triumphant Beast,* trad. A. D. Imerti, Rutgers University Press, 1964, págs. 69 y ss.

[19] *Dialoghi italiani,* págs. 623-624; *The Expulsion, op. cit.*, págs. 124-125. Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 226.

[20] *G. B. and H. T.*, págs. 326 y ss.

[21] *Ibid.*, págs. 211 y ss.

[22] Respecto a las resonancias del *Spaccio* que se hallan en el discurso amoroso de Berowne de *Love's Labour's Lost* de Shakespeare, véase *G. B. and H. T.*, pág. 356.

[23] *The Expulsion of the Triumphant Beast, op. cit.*, pág. 70.

[24] *Ibid.*, pág. 70.

[25] David Lloyd, *Statesmen and Favourites of England since the Reformation*, 1665; citado en E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford 1930, II, pág. 250.

[26] Véase T. W. Baldwin, *The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton 1927, pág. 291, nota.

Capítulo XV
El sistema del teatro de la memoria de Robert Fludd

[1] Sobre la vida y obras de Fludd, véase el artículo que se encuentra en el *Dictionary of National Biography*, y J. B. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall 1902. Fludd era realmente de familia galesa.

[2] Véase *G. B. and H. T.*, láms. 7, 8, 10, 16 y págs. 403 y ss.

[3] Véase *ibid.*, págs. 399 y ss. El libro en el que Casaubon fechó los *Hermetica* estaba dedicado a Jaime I.

[4] Robert Fludd, *Utrisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia.*

Tomus Primus. De Macrocosmi Historia in duos tractatus divisa.

De Metaphysico Macrocosmi et Creaturarum illius ortu, etc., Oppenheim, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617.

De Naturae Simia seu Technica Macrocosmi Historia, Oppenheim, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1618.

Tomus Secundus. De Supernaturali. Naturali, Praeternaturali et Contranaturali Microcosmi Historia, Oppenheim, Impensis Johannis Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1619.

Sectio I. Metaphysica atque Physica... Microcosmi Historia.

Sectio II. Technica Microcosmi Historia.

De praeternaturali utriusque mundi historia, Frankfurt, typus Erasmeri Kempferi, sumptibus Johan-Theodori de Bry, 1621. (Adjunto a este volumen va al final una réplica que hace Fludd a Kepler, con el título *Veritatis proscenium*, etc.) Con esta muestra que hemos dado de la compleja publicación de la obra, se puede ver que el *Tomus Primus*, acerca del macrocosmos, fue publicado en dos partes, en los años 1617 y 1618; el *Tomus Secundus*, acerca del microcosmos, fue publicado en 1619 (la publicación que se hizo en Frankfurt en 1621 era una parte posterior de este volumen). Juan Teodoro de Bry, editor de toda la serie, era el hijo de Teodoro de Bry (muerto en

1598), cuyo negocio de publicaciones y grabados heredó. En las páginas que sirven de portada al *Tomus Primus*, se afirma que Juan Teodoro de Bry es el responsable de los grabados (*«aere Johan-Theodori de Bry»*), cosa que no se afirma en las páginas titulares del *Tomus Secundus*. El grabado que sirve de portada al *De Natura Simia* (1618) lleva la firma de «M. Merian sculp.». Mateo Merian era el yerno de Juan Teodoro de Bry y miembro de la casa.

[5] Robert Fludd, «Declaratio brevis Serenissimo et Potentissimo Principi ac Domino Jacobo Magnae Britanniae... Regi», British Museum, MS. Royal i2 C ii.

[6] William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: or A Sponge to wipe away the Weapon-Salve*, Londres 1631. El «weapon-salve» era un ungüento que recomendaba Fludd, y del que Foster dice que era peligrosamente mágico y de origen paracelsiano.

[7] *Dr. Fludd's Answer unto M. Foster, or The Squesing of Parson Foster's Sponge ordained for him by the wiping away of the Weapon-Salve*, Londres 1631, pág. 11.

[8] *Ibid.*, págs. 21-22. El *The Squesing of Parson Foster's Sponge*, único libro que Fludd publicó en Inglaterra, fue evidentemente considerado libro de interés más que local y que formaba parte de las grandes controversias internacionales del momento, pues se publicó traducido al latín en Gouda, en 1638 (R. Fludd, *Responsum ad Hoplocrisma-Spongum M. Fosteri Presbiteri*, Gouda 1638).

[9] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 442-443.

[10] Véase J. B. Craven, *Count Michael Maier*, Kirkwall 1910, pág. 6.

[11] Véase Craven, *Doctor Robert Fludd*, pág. 46.

[12] La *Atalanta fugiens* de Maier, con sus notables ilustraciones, fue publicada por Juan Teodoro de Bry en Oppenheim, 1617; en 1618, la misma casa publicó su *Viatorum hoc est de montibus planetarum*. Debemos agregar que el viejo De Bry (Teodoro de Bry) pudo haber establecido canales de comunicación para sus negocios entre la casa De Bry e Inglaterra, pues él publicó en *America* grabados según dibujos de John White. Teodoro de Bry visitó Inglaterra en 1587 para recoger materiales e ilustraciones con vistas a sus publicaciones sobre viajes de descubrimientos. Véase P. Hulton y D. B. Quinn, *The American Drawings of John White*, Londres 1964, I, págs. 25-26.

[13] *Utriusque Cosmi...*, Tomus Secundus, sectio 2, págs. 48 y ss.

[14] *Ibid.*, pág. 50.

[15] *Ibid.*, *loc. cit.*

[16] *Ibid.*, págs. 50-51.

[17] *Ibid.*, pág. 51. El arte extremadamente mágico del que había oído hablar en Toulouse da la impresión de que era el *ars notoria*. Pudiera estar refiriéndose Fludd a Jean Belot, que había publicado en Francia a principios del siglo obras sobre quiromancia, fisiognómica y arte de la memoria (sobre Belot, véase Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, VI, págs. 360-363). La altamente mágica memoria artificial de Belot, en la que menciona a Llull, Agrippa y Bruno, fue reimpresa en la edición de sus *Œuvres*, Lyon, 1654, págs. 329 y ss. El arte de la memoria de R. Saunders (*Physiognomie and Chiromancie... whereunto is added the Art of Memory*, Londres 1653, 1671) se basa en la de Belot y vuelve a hacer mención de Bruno. Saunders dedicó su libro a Elias Ashmole.

[18] *Utriusque Cosmi...*, II, 2, págs. 51-52.

[19] *Ibid.*, pág. 51.

[20] *Ibid.*, págs. 54 y ss.

[21] Véanse págs. 349-350.

[22] Véase pág. 301.

[23] *Utriusque Cosmi...*, II, 2, pág. 54.

[24] Si a este diagrama, el básico del *ars rotunda,* lo comparamos con el diseño de la portada del volumen primero del *Utriusque Cosmi...*, podemos ver allí que la revolución temporal está visualmente representada mediante la cuerda de la que, enrollada en torno el macrocosmos y el microcosmos, el Tiempo tira. Podemos asimismo comprender, por comparación con este dibujo en el que al microcosmos se lo representa dentro del macrocosmos, por qué la «redonda» arte de la memoria es la «natural» del microcosmos.

[25] *Utriusque Cosmi...*, II, 2, pág. 55.

[26] *Ibid., loc. cit.*

[27] *Ibid.*, pág. 63.

[28] *His pratis oppositae fingantur quinque columnae, quae itidem debent figura et colore distingui; Figura enim duarum extremarum erit circularis et rotunda, media autem columna habebit figuram hexagoneam, et quae is intermedia sunt quadratam possidebunt figuram* (*ibid.*, pág. 63). Aunque en este pasaje habla de «campos» [*prata*], sin embargo, en lo que está pensando es en las cinco puertas entendidas como campos o lugares de la memoria.

[29] *Ibid., loc. cit.*

[30] *Ibid.*, pág. 62.

[31] *Ibid., loc. cit.*

[32] *Ibid.*, pág. 65.

[33] *Ibid.*, pág. 67.

[34] Fludd, una vez más en la vieja tradición, da a los números conjuntos de imágenes visuales. Ejemplos de lugares de la memoria con imágenes para uso de números aparecen en la sección «De Arithmetica Memoriali», en el primer volumen del libro (*Utriusque Cosmi...*, I, 2, págs. 153 y ss.).

[35] Véanse págs. 141 y ss.

[36] Véanse págs. 302, 348-350.

[37] Si bien Llull aparece como imagen de la memoria representativa de la alquimia (*Utriusque Cosmi...*, II, 2, pág. 68).

[38] *Utriusque Cosmi...*, II, 2, págs. 718-720. Hay una traducción al inglés de este pasaje hecha por C. H. Josten, «Robert Fludd's theory of geomancy and his experiences in Avignon in the winter of 1601 to 1602», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1964), págs. 327-335. Este artículo estudia la teoría de la geomancia que Fludd presenta en *Utriusque Cosmi...*, II, 2, págs. 37 y ss., que va inmediatamente antes de que trate del arte de la memoria, con la que se puede provechosamente comparar.

[39] *Ibid.*, II, 2, pág. 48.

[40] John Willis, *Mnemonica; sive Ars Reminiscendi: e puris artis naturaeque fontibus hausta...*, Londres 1618. Tres años después el autor publicó una traducción al inglés de parte de la obra (John Willis, *The Art of Memory*, Londres, impresa y vendida por Leonard Sowersby, 1661). Largos fragmentos de la publicación de 1661 aparecen en G. von Feinaigle, *The New Art of Memory*, Londres 1813 (3.ª ed.), págs. 249 y ss.

[41] Willis, *The Art of Memory*, traducción de 1621, págs. 58-60.

[42] Willis, *op. cit.*, pág. 28.

[43] *Ibid.*, pág. 30.

[44] Véanse págs. 355-356.

[45] Marin Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, París 1623, cols. 1.746, 1.749. Cf. *G. B. and H. T.*, pág. 437.

[46] *Utriusque Cosmi...*, II, págs. 205 y ss.

[47] Véanse págs. 308-309. Hay un rechazo similar de la psicología de las facultades en el *Del senso delle cose e della magia* de Campanella (A. Bruers [ed.], Bari 1925, pág. 96). El rechazo aparece en el pasaje en el que Campanella –tan próximo a Bruno en esto y en tantos otros aspectos– acusa a la psicología de las facultades de «hacer muchas almas a partir de un alma indivisible». Con todo, la psicología de Fludd es plenamente renacentista en su insistencia en la importancia capital de la imaginación.

[48] Véase *G. B. and H. T.*, págs. 147 y ss.

Capítulo XVI
El teatro de la memoria de Fludd y el teatro del Globo

[1] E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, Oxford University Press (1.ª edición en 1923, edición revisada en 1951), II, pág. 425.

[2] *Ibid.*, *loc. cit.*

[3] *Ibid.*, págs. 208 y ss.

[4] La información básica se encuentra en Chambers, *Elizabethan Stage*, II, libro IV: «The Play-Houses». Entre otros numerosos estudios están: J. C. Adams, *The Globe Playhouse*, Harvard 1942, 1961; Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, Nueva York 1956, Londres 1963 (que se basa en la reconstrucción de Adams); C. W. Hodges, *The Globe Restored*, Londres 1953; A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, Yale 1958; R. Southern, «On Reconstructing a Practicable Elizabethan Playhouse», *Shakespeare Survey*, XII (1959), págs. 23-34; Glynn Wickham, *Early English Stages*, II, Londres 1963; R. Hosley, «Reconstitution du Théâtre du Swan», en *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), Centre National de la Recherche Scientifique, París 1964, págs. 295-316.

[5] Aparecen en Chambers, *Elizabethan Stage*, II, págs. 436 y ss., 466 y ss.

[6] Irwin Smith reproduce detalles de mapas en los que aparece el Globo, *Shakespeare's Globe Playhouse*, láms. 2-13.

[7] Chambers, *Elizabethan Stage*, I, págs. 230-231; III, págs. 44, 91, 96; IV, pág. 28.

[8] *Ibid.*, II, págs. 544-545; III, págs. 27, 38, 72, 108, 141, 144.

[9] Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, lám. 31.

[10] El llamado *English Wagner Book* de 1592, al que Chambers consideró de algún valor como testimonio del teatro inglés, describe un teatro mágico en el que había postes y una *tiring house* y que estaba adornado «con el firmamento celeste, y salpicado de áureas gotas que llaman estrellas los hombres. Estaba allí retratado todo el Ejército imperial de los claros moradores del cielo» (Chambers, *Elizabethan Stage*, III, pág. 72).

[11] Chambers, *Elizabethan Stage*, II, págs. 466, 544-546, 555; III, págs. 30, 75-77, 90, 108, 132, 501.

[12] Por ejemplo, en el contrato del Fortuna; Chambers, II, págs. 437, 544-545.

[13] Richard Bernheimer, «Another Globe Theatre», *Shakespeare Quarterly*, IX (invierno de 1958), págs. 19-29.

Quizás me sea permitido indicar que fui yo quien llamó la atención del profesor Bernheimer hacia el grabado de Fludd cuando aquél se encontraba recogiendo material teatral en el Warburg Institute en 1955. Por aquel entonces yo no tenía ninguna idea de que pudiese haber ninguna conexión entre el grabado y el Globo.

[14] *Elizabethan Stage*, II, pág. 531.

[15] Véase pág. 388.

[16] *Elizabethan Stage*, III, pág. 100.

[17] Véase un estudio sobre este problema en Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, págs. 124 y ss.

[18] Véase John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Pelican History of Art, Londres 1953, lám. 8.

[19] *Ibid.*, pág. 13.

[20] *Ibid.*, lám. 26.

[21] *Art. cit.*, pág. 25.

[22] Chambers, *Elizabethan Stage*, I, pág. 16, nota.

[23] Aunque las comedias a que aquí se alude pudieron ser primeramente producidas en teatros diferentes al Globo, sin embargo todas ellas fueron representadas, casi seguramente, en el Globo alguna vez. El teatro de Shakespeare fue, por supuesto, representado también en la corte y, después de 1608, en el teatro de Blackfriars.

[24] Por ejemplo, Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, págs. 29 *verso*-30 *recto*; Bruno, *Op. lat.*, II, ii, pág. 87 (*Sellos*).

[25] *Sequitur figura vera theatri, Utriusque Cosmi...*, II, 2, pág. 64.

[26] *Elizabethan Stage*, III, págs. 97-98.

[27] *Early English Stages*, II, págs. 223, 282, 286, 288, 296, 305, 319.

[28] Citado por Chambers, *Elizabethan Stage*, II, pág. 428.

[29] Algunas autoridades modernas interpretan que Vitruvio dice que los triángulos van inscritos dentro del círculo de la orquesta. Palladio, en su diagrama, interpreta que dice que los triángulos van inscritos dentro del círculo de todo el teatro. Seguimos nosotros el diagrama de Palladio, que es el que pudieron conocer los diseñadores del Globo.

[30] Véanse págs. 193-194.

[31] Lo publica Chambers en *Elizabethan Stage*, II, págs. 436 y ss.

[32] Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949, pág. 15.

[33] La teoría del patio de la posada ha sido ya desechada; véase Glynn Wickham, *Early English Stages*, II, págs. 157 y ss.

[34] *De architectura*, Lib. V, cap. V, 7.

[35] Chambers, *Elizabethan Stage*, II, pág. 362. Cf. también el pasaje citado del *Holland's Leaguer* en el que se describen el Globo, el Esperanza y el Cisne como «tres famosos anfiteatros» (*ibid.*, pág. 376).

[36] *Ibid.*, pág. 366.

[37] *Ibid.*, págs. 384 y ss.

[38] *Ibid.*, pág. 399. Se asocia también al «Teatro» con el Globo por el hecho de que era el teatro que usaban principalmente los hombres de Lord Chamberlain –la compañía de Shakespeare– antes de la construcción del Globo.

[39] «*The Elements of the Geometrie of the most ancient Philosopher Euclide of Megara, Faithfully (now first) translated into Englishe toung, by H. Billingsley, Citizen of London... With a very fruitfull Praeface made by M. I. Dee...*», impreso en Londres por John Day (el prefacio lleva fecha de 3 de febrero de 1570).

[40] Sobre la referencia a Pico della Mirandola en dicho prefacio, véase *G. B. and H. T.*, pág. 148.

[41] *Elements of the Geometrie*, Prefacio, sig. c iii, *recto*. En las frases inmediatamente siguientes Dee apremia al lector a que «Mire en *Albertus Durerus, De Symmetria humani Corporis*. Mira en los capítulos 27 y 28 del libro segundo del *De occulta philosophia*». En los libros del *De occulta philosophia*, Agrippa presenta las figuras vitruvianas del hombre inscritas dentro del cuadrado y el círculo.

[42] Prefacio, sig. d iii, *recto*.

[43] *Ibid.*, sig. d iii, *verso*. Cf. Vitruvio, Lib. V, cap. V.

[44] Otro aspecto medieval que sobrevive en el teatro de Shakespeare serían aquellos teatros que aparecen en Fludd; se los usaba para indicar simultáneamente localizaciones diferentes, a la manera de las «mansiones» medievales. El teatro shakespeareano, según lo entendemos ahora, se convierte en una de las adaptaciones renacentistas más interesantes y eficaces del teatro vitruviano (véase al respecto R. Klein y H. Zerner, «Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne», en *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, J. Jacquot [ed.], Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, págs. 49-60).

Creo que se podrían aportar pruebas a partir del prefacio de Dee respecto a que éste conocía el comentario a Vitruvio de Daniele Barbaro, libro que contiene la reconstrucción palladiana del teatro romano [**lám. 9 a**]. Cuando habla de la dedicatoria que de su libro hace Vitruvio a Augusto, Dee agrega: «en cuyos días nació nuestro celestial Archimaestro» (Prefacio, sig. d iii, *recto*); Barbaro, al comienzo de su comentario (pág. 2 de la ed. de Venecia 1567), se detiene en la paz universal de la era

augusta «en el cual tiempo nació Nuestro Señor Jesucristo». Puede ser significativo que, según Anthony à Wood (*Athenae Oxonienses*, Londres 1691, cols. 284-285), Billingsley fuese ayudado en su obra matemática sobre Euclides por un fraile agustino llamado Whytehead que en tiempos de Enrique VIII había sido expulsado de su convento de Oxford y que vivía en la casa londinense de Billingsley. Así pues, en el fondo de este círculo había un experto en números, y sus significaciones simbólicas sobrevivían al viejo mundo anterior a la Reforma.

[45] Citado por Chambers, *Elizabethan Stage*, II, pág. 422.

[46] R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pág. 27.

[47] *Ibid.*, pág. 4.

[48] Véanse los diagramas, *ibid.*, pág. 3; y respecto al plano de Serlio para iglesia hexagonal, *ibid.*, lám. 6.

[49] *The Tempest*, III, iii; cf. Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, pág. 140.

Capítulo XVII
El arte de la memoria y el desarrollo del método científico

[1] Véase capítulo X.

[2] Cornelio Gemma, *De arte cyclognomica*, Amberes 1569.

[3] Véase pág. 348.

[4] *Recueil général des questions traitées és Conférences du Bureau d'Adresse*, Lyon 1633-1666, I, págs. 7 y ss. Sobre esta academia del «Bureau d'Adresse», a la que impulsaba Théophraste Renaudot, véase mi *French Academies of the Sixteenth Century*, pág. 296.

[5] El provechoso libro de Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method* (Columbia 1960), estudia las fuentes clásicas del término y contiene valiosas páginas sobre «artes» y «métodos». Los «conceptos renacentistas de método» que en este libro se estudian son, sin embargo, principalmente ramistas y aristotélicos. Pero no se hace mención de los «métodos» con los que tiene que ver este capítulo. Me gustaría pensar que Ong tiene probablemente razón (*Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass., 1958, págs. 231 y ss.) cuando subraya la importancia que tuvo la reviviscencia de Hermógenes en su papel de llamar la atención sobre el término «método». Giulio Camillo alentó esta reviviscencia (véanse capítulo VII, nota 20, pág. 265).

[6] Respecto a Bacon y el arte de la memoria, véase K. R. Wallace, *Francis Bacon on Communication and Rhetoric*, North Carolina 1943, págs. 156, 214; W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England*, Princeton 1956, pág. 206; Paolo Rossi, *Francis Bacon*, Londres 1968, y *Clavis universalis*, 1960, págs. 42 y ss.

[7] John Aubrey, *Brief Lives*, O. L. Dick (ed.), Londres 1960, pág. 14.

[8] F. Bacon, *Advancement of Learning*, II, XV, 2; en *Works*; Spedding, III, págs. 398-399.

[9] *Novum Organum*, II, xxvi; Spedding, I, pág. 275.

[10] *De augmentis scientiarum*, V, V; Spedding, I, pág. 649.

[11] *Partis Instaurationis Secundae Delineatio et Argumentum;* Spedding, III, pág. 552. Cf. Rossi, *Clavis,* págs. 489 y ss.

[12] *Advancement,* II, X, 2; Spedding, III, pág. 370.

[13] *Sylva Sylvarum,* Century X, 956; Spedding, II, pág. 659.

[14] Descartes, *Cogitationes privatae* (1619-1621); en *Œuvres,* Adam y Tannery (eds.), X, pág. 230. Cf. Rossi, *Clavis,* págs. 154-155.

[15] Véanse págs. 355-356.

[16] Descartes, *Œuvres, op. cit.,* X, págs. 200, 201 (fragmentos del *Studium bonae mentis, circa* 1620, que se conserva por la cita que aparece en la *Vida* de Baillet).

[17] *Advancement,* II, xvii, 14; Spedding, III, pág. 408.

[18] *Discours de la méthode,* parte II; *Œuvres, op. cit..,* VI, pág. 17.

[19] *Œuvres, op. cit.,* X, págs. 156-157. Cf. mi artículo «The Art of Ramon Lull», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XVII (1954), pág. 155.

[20] J. H. Alsted, *Systema mnemonicum duplex... in quo artis memorativae praecepta plene et methodice traduntur,* Frankfurt 1610.

[21] *Systema mnemonicum,* pág. 5; citado por Rossi, *Clavis,* pág. 182. El influyente *De auditu kabbalistico* (respecto al cual véanse págs. 213, 220, 232) pudo contribuir a propagar la palabra «método» que aparece en su prefacio *(De auditu kabbalistico,* en R. Lull, *Opera,* Estrasburgo 1598, pág. 45).

[22] Véase T. y J. Carreras y Artau, *Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV,* Madrid 1943, II, pág. 244.

[23] Una de sus obras se titula *Methodus admirandorum mathematicorum novem libris exhibens universam mathesim,* Herborn 1623. Véase Carreras y Artau, II, pág. 239.

[24] J. H. Alsted, *Clavis artis Lullianae,* Estrasburgo 1633, prefacio; véase Carreras y Artau, II, pág. 241; Rossi, *Clavis,* pág. 180.

[25] El *Artificium perorandi,* que Bruno escribió en Wittenberg en el año 1587, lo publicó Alsted en Frankfurt en 1612. Véase Salvestrini-Firpo, *Bibliografia di Giordano Bruno,* Florencia 1958, números 213, 285.

[26] *Orbis sensualium pictus,* Nuremberg 1658. Ésta no es la misma obra que la *Janua linguarum,* primera cartilla de lengua de Comenius. Comenius fue alumno de Alsted.

[27] Reproducido en Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage,* Londres 1937, fig. 113.

[28] Véase R. Latta, introducción a la *Monadologia* de Leibniz, Oxford 1898, pág. 1.

[29] Véase Rossi, *Clavis,* pág. 186.

[30] Véase pág. 352.

[31] J. V. Andreae, *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio,* Estrasburgo 1619; traducción inglesa de F. E. Held, *Christianopolis, an Ideal State of the Seventeenth Century;* Nueva York y Oxford 1916, pág. 202. Respecto a Andreae y Campanella, véase *G. B. and H. T.,* págs. 413-414.

[32] En *The Advancement of Learning,* II, xvi, 3; Spedding, III, págs. 399-400. Cf. Rossi, *Clavis,* págs. 201 y ss.

[33] Véase el valioso examen que hace Rossi sobre el movimiento de «la lengua uni-

versal» y su relación con el arte de la memoria, en *Clavis*, capítulo VII, págs. 201 y ss.

[34] Sebastián Izquierdo, *Pharus Scientiarum ubi quidquid ad cognitionem humanam humanitatis asquisibilem pertinet*, Leiden 1659.

[35] Rossi, *Clavis*, págs. 194-195.

[36] A. Kircher, *Ars magna sciendi in XII libros digesta*, Amsterdam 1669. Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 196.

[37] Véase L. Couturat, *La logique de Leibniz*, París 1901, págs. 36 y ss.; y véanse, en este libro, págs. 440-442.

[38] Véase L. Couturat, *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, Hildesheim 1961, pág. 37; Rossi, *Clavis*, págs. 250-253. Estas referencias a la mnemónica se encuentran en Phil. VI.19 y Phil. VII.B.III.7 (manuscritos no publicados de Leibniz en Hannover).

[39] Leibniz, *Philosophische schriften*, P. Ritter (ed.), I (1930), págs. 277-279.

[40] J. C. Frey, *Opera*, París 1645-1646, contiene una sección sobre la memoria.

[41] *Philosophische schriften*, Ritter (ed.), I, pág. 367.

[42] Couturat, *Opuscules*, pág. 281.

[43] *Philosophische schriften, ed. cit.*, I, pág. 166.

[44] Véanse págs. 201-202.

[45] *Philosophische schriften, ed. cit.*, I, pág. 194. Leibniz se refiere al prefacio del *De specierum scrutinio* de Bruno, Praga 1588 (Bruno, *Op. lat.*, II [ii], pág. 333).

[46] *Philosophische schriften, ed. cit.*, I, pág. 302. Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 242.

[47] Couturat, *Logique de Leibniz*, págs. 51 y ss.; Rossi, *Clavis*, págs. 201 y ss.

[48] Couturat, *loc. cit.*; Rossi, *loc. cit.*

[49] Couturat, *Logique*, pág. 98, y cf. el artículo sobre Leibniz de la *Enciclopedia Filosófica* (Venecia 1957).

[50] Couturat, *Logique*, pág. 84.

[51] *Ibid.*, pág. 85. Cf. también Couturat, *Opuscules*, pág. 97, nota: «Quelle que soit la valeur de cet essai d'une caractéristique nouvelle, il faut, pour le juger équitablement, se rappeler que c'est de cette recherche de signes appropriés qu'est né l'algorithme infinitésimal usité universellement aujourd'hui».

[52] Leibniz, *Opera philosophica*, J. E. Erdman (ed.), Berlín 1840, págs. 92-93. Hay un texto muy similar en *Philosophische schriften*, C. J. Gerhardt (ed.), Berlín 1880, VII, págs. 204-205.

Respecto al interés de Leibniz por la «lingua adamaica», la lengua mágica que usó Adán cuando nombró las criaturas, véase Couturat, *Logique*, pág. 77.

[53] Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Ritter (ed.), Serie I, vol. II, Darmstad 1927, págs. 167-169; citado por Rossi, *Clavis*, pág. 255.

[54] *Introductio ad Encyclopaediam arcanam*, en Couturat, *Opuscules*, págs. 511-512. Cf. Rossi, *Clavis*, pág. 255.

[55] Véase pág. 223.

[56] Leibniz, *Philosophische schriften*, C. J. Gerhardt (ed.), Berlín 1890, VII, pág. 184.

[57] *Ibid.*, pág. 67 (*Initia et specimena scientiae novae generalis*).

[58] Bruno, *Op. lat.*, II (ii), págs. 204 y ss.

[59] Couturat, *Logique de Leibniz*, págs. 131-132, 135-138.

[60] Que Leibniz era rosacruz es cosa que acepta firmemente el excelente estudioso Couturat: «On sait que Leibniz s'etait affilié en 1666 a Nürnberg à la société secrète des Rose-Croix» (*Logique de Leibniz*, pág. 131, nota 3). Quizás también el propio Leibniz insinúa que era rosacruz (*Philosophische schriften*, Ritter [ed.], vol. I, 1930, pág. 276). Las reglas de su proyectada Orden de la Caridad (Couturat, *Opuscules*, págs. 3-4) son una cita de la *Fama* rosacruz. Se podrían aducir otras pruebas a partir de sus obras, pero éste es un tema que requiere algo más que un tratamiento fragmentario.

[61] Véase pág. 348.

[62] Leibniz, *Monadology*, trad. R. Latta, Oxford 1898, págs. 230, 253, 266, etc.

ISBN: 84-7844-876-4
Depósito legal: M-18.710-2005
Impreso en Anzos